

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Уральский государственный педагогический университет»

**А. Э. Мурзин**

# **Советский миф в судьбе Урала**

монография

Екатеринбург  
2016

УДК 130 (021)

ББК Ю 66

М 91

Рекомендовано Ученым советом федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Уральский государственный педагогический университет» в качестве научного издания (Решение № 579 от 21.12.2016)

**Рецензенты:**

**Девятова О.Л.**, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина;

**Рубина Л.Я.**, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры социологии Уральского государственного педагогического университета

---

М 91 Мурзин, А. Э.

Советский миф в судьбе Урала [Текст] : монография / А. Э. Мурзин ; Урал. гос. пед. ун-т. – 2-е изд., испр. и доп. – Екатеринбург, 2016. – 290 с.

В книге впервые исследуется влияние советского мифа на становление и трансформацию образа Урала в массовом сознании. Миф о советском Урале рассматривается автором как один из созданных официальной идеологией региональных мифов, определивших развитие края в XX веке, особенности его духовной культуры и самосознания уральцев.

В качестве основного материала для анализа в книге используются произведения уральской живописи и литературы, кинофильмы и театральные постановки, созданные местными мастерами.

Книга адресована научным работникам, студентам и аспирантам гуманитарных факультетов, педагогам, всем, кто интересуется проблемами истории и культуры Урала.

УДК 130 (021)

ББК Ю 66

© Мурзин А. Э., 2016

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2016

## **Введение.**

### **Существует ли «уральский миф»?**

*Если загадка – это вопрос,  
требующий ответа, то миф – ответ,  
требующий вопроса.*

А. Иоллес

Образ «советского Урала», «рабочего края», «кузницы страны», «опорного края державы» являлся неотъемлемой частью советской географии. В ее пространстве советский Урал выполнял роль одного из основных структурообразующих элементов наряду с превращенной в «колыбель октябрьской революции» бывшей имперской столицей, Москвой – «сердцем нашей Родины» или «городом воинской славы» – Волгоградом.

Тем не менее, образ Урала так же, как и других территорий страны прошел, начиная с 1917 года, процесс длительного становления прежде, чем советское пространство приняло законченные очертания. Не прекращавшаяся несколько десятилетий до конца 30-х годов известная компания по массовому переименованию больших и малых населенных пунктов отражала лишь внешнюю сторону процесса приведения к единому идеологическому знаменателю жизни советского общества.

Пытаясь убедить всех, что она является выражением глубинной исторической логики развития страны, советская власть всеми силами стремилась предстать неким закономерным порождением самой российской почвы. На этом пути ей пришлось столкнуться с сопротивлением сложившихся за столетия российской истории «региональных мифов», местных преданий, всего множества «биографий» отдельных городов и деревень, составлявших историческую память народа, образующих структуру и семантику внутрироссийского пространства.

Условием включения каждого отдельного «места» на карте в возникающее советское пространство стало создание для него новой «идеологически выверенной» биографии. Переписывание отечественной истории переросло в массовое мифотворчество. Новая реальность творилась почти по художественным

законам, с помощью магии творцов соцреализма. Формируясь сам советский миф одновременно трудился над картой страны едва ли не как над произведением искусства.

Не следует забывать, что и определение советского Урала как «индустриального» (а его прошлого как «цитадели крепостничества») относится к этому же периоду, когда ускоренной «социально-классовой перековке» подверглись не только большие социальные группы населения, но и целые города и регионы, включая, скажем, преобразование «торговой столицы», «кармана России» Нижнего Новгорода в город Горький – родину пролетарского «буревестника революции» или превращение старинного Симбирска – в мемориал-некрополь семьи Ульяновых.

В послевоенной истории Советского Союза «рабочий» Урал занял свое прочное место среди многочисленных «житниц» и «автомобильных цехов» страны, «всесоюзных здравниц», «хлопковых» и «садовых» республик. И все же его положение отличалось от прочих.

Вряд ли навязанные регионам «производственные» образы были до конца тождественны их внутреннему самоощущению, пониманию своего истинного значения и роли в отечественной истории. Многие в глубине своей памяти сберегали, можно сказать, более личные, исторически родившиеся свои имена, выражающие коренную связь людей с их «местом» на земле (сравните приведенные советские названия с именами вроде «Волжская столица», «Южная Пальмира» или «Северный Лейпциг»). Сохранение этой «генетической памяти» уже в постсоветский период создало возможности для освобождения российских городов и регионов от калечащего их образ советского мифа.

Другое дело – Урал.

Оглядываясь на историю последних трех столетий его невозможно, кажется, представить ни чем иным, кроме как «рабочим краем», да и «трудовой» характер Урала ни у кого не вызывает сомнения. Советское определение как будто явилось лишь выражением подлинной исторической логики его развития в качестве промышленного края, стало продолжением линии его судьбы. Образ «трудового Урала», «кузницы страны» воплощает в себе, просто на другом этапе истории, вроде бы то же древ-

ний «миф места», когда Урал называли «Камень» или «Земной пояс».

Действительно, у Урала к началу XX века не найти какого-то своего особенного имени. Понятие «демидовская империя» характеризовало исторический Урал лишь настолько, насколько он являлся вотчиной известных заводчиков, подчеркивая скорее положение и богатство последних, чем особенности края. Зато всегда, когда говорили «Урал» подразумевали «кладовая недр», «промышленный край». Получается, что Урал как один из забытых Богом «медвежьих углов» Российской империи долго оставался как будто вне истории и был пробужден к жизни только большевистской революцией 1917 года. «У этого города нету традиций», – писал В.Маяковский о «новорожденном Свердловске», – и этими словами начинались в советское время все путеводители по городу.

Представление о том, что дореволюционный Урал с его «каторгой казенных заводов» превратился в надежный «оплот большевизма» выглядит хотя и плакатно, но вполне логично. В этом же убеждают известные всем исторические факты, взять хоть появление на Урале в ходе революции 1905 году первых в стране заводских Советов и убийство в Екатеринбурге Николая II, хоть «поход за социалистическое переустройства края» и превращение Урала в ходе индустриализации во «вторую индустриальную базу страны».

Единственное, пожалуй, что может вызвать некоторое смущение, так только сама эта слишком уж откровенная демонстративность и легкость, с которой раскрывается сущность всей уральской истории. И еще существующая в массовом сознании абсолютная убежденность в самоочевидной исчерпанности данной темы (характерно, что заявления профессиональных историков о том, что уральская история полна «белых пятен» никак не влияют на эту ситуацию).

Коснемся еще одного, близкого сердцу всех уральцев определения Урала как «опорного края державы».

То заметное место, которое оно до сих пор занимает, показывает, что оно служит важным конструирующим и конституирующим моментов уральского самосознания, залогом его единства, знаком общности судьбы и исторической памяти. Это

не только название, но и самоназвание края. Никому и никогда не удастся умалить подвиг Урала в Великой Отечественной войне, оспорить значение его вклада в Победу (об этом, собственно, хотел сказать и А.Твардовский в своей поэме).

Другое дело, что существует тенденция к тому, чтобы распространять данный образ на всю историю Урала, видеть в нем ее концентрированное воплощение, выражение ее духа, логики и закономерностей развития на протяжении по крайней мере последних трехсот лет! Служить во все времена «опорой державы» – выдается за «высшее знание» Урала о себе, возвышающееся до сознания некой исторической миссии (неуместным выглядит при этом вопрос, о какой именно «державе» идет речь: петровской империи, империи, существовавшей до 1917 года, государства советских времен или Российской Федерации).

Подобный подход переводит разговор в иную плоскость, требуя провести различие между уже отмеченной убежденностью, живущей в массовом сознании, и действительным знанием уральской истории.

Что мы вообще знаем об истории края? Признаемся себе, что цепочки из известных фактов «уральской биографии» в своей канонической выстроенности больше похожи на схематичную иллюстрацию к учебнику по историческому материализму, чем на отражение реальной жизни. Но может быть, в поисках истины есть возможность опереться на какие-то другие, более живые свидетельства уральской истории?

Начав наблюдать за тем, какие сюжеты и картины уральской истории первыми всплывают в памяти, невольно замечаешь одну странность – все они выступают в «изображенном» виде, представлены произведениями изобразительного искусства, литературы, кинематографа. Среди них – многочисленные памятники «пламенным революционерам» и «героям гражданской войны», целая библиотека книг о «пионере-герое» Павлике Морозове, обобщающий образ «уральского прошлого» – картина Б. Иогансона «На старом уральском заводе» (1937) (на фоне которой все созданное П.П.Бажовым кажется детскими сказками), отдельный исторический эпизод – перевоз семьи Николая II в Екатеринбург в 1918 году – это тоже сцена из почти одно-

именной картины, галерея созданных в 1930-е годы портретов строителей Магнитки и Уралмаша, того же времени роман «Люди захолустья» А.Малышкина о «перековке человеческого материала», поэтический образ Урала из поэмы А. Твардовского, любимый народом кинообраз «Саши с Уралмаша» и «визитная карточка» Свердловской киностудии – художественные фильмы «Приваловские миллионы» и «Демидовы» и еще многое другое.

Что же получается? Почти полное отсутствие в российской дореволюционной культуре художественного образа Урала (за исключением, конечно, рисующегося в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка) как будто бы с лихвой компенсируется подробной разработкой исторической биографии края, предпринятой силами советских художников?

Бросается в глаза, что и перечисленные, и другие подобные художественные произведения, во-первых, созданы в вполне определенных идеологических позициях, а во-вторых, выдают себя за документальные свидетельства времени (известно, что при поисках захоронения расстрелянной царской семьи одним из ориентиров служило стихотворение В. В. Маяковского «Император») и продолжают восприниматься чуть ли не как таковые.

Так, массовыми тиражами переиздается роман-трилогия бывшего чапаевца Е. Федорова «Каменный пояс». По-прежнему считается, что в этом романе его автором, не пожалевшим в свое время черной краски для живописания «эксплуататоров-Демидовых» «в живых картинах и характерах людей воссоздана атмосфера Урала XVIII века»<sup>1</sup>. А по поводу картины Б. Иогансона «На старом уральском заводе» в современных искусствоведческих исследованиях можно, как и раньше, прочитать, что в ней действуют «сильные натуры, поднятые из глубины жизни и выдвинутые ей на авансцену истории»<sup>2</sup>. Не замеченным остается только то, что такая оценка, странным образом

---

<sup>1</sup> Уральская историческая энциклопедия. – Екатеринбург, 1998. – С. 561.

<sup>2</sup> Полевой М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. – М., 1989. – С.155.

совпадает с оценкой сталинской критики конца 1930-х годов, превратившей картину в классику соцреализма.

На самом деле, при любом серьезном разговоре такого рода отношение к художественным произведениям как к свидетельствам истории требует большой осторожности. Не следует упускать из виду, какую роль сыграло так называемое искусство социалистического реализма в истории советского общества. Одна из причин, почему в XX веке вообще стал возможен феномен ремифологизации массового сознания, заключалась в том, что идеология и социальная мифология нашли для себя почву в искусстве, превратив его в свое орудие, подчинив своим целям.

Советский миф и искусство соцреализма, по сути, неотделимы друг от друга. Призванное неустанно бороться за контроль над умами широких масс официальное советское искусство во многом лишь формально сохраняло вид художественного творчества, фактически являясь носителем и творцом идеологических мифов, средством утверждения мифологического типа мышления. Подобное обстоятельство требует вдумчивого и критического переосмысления исторических произведений советских авторов в современном контексте понимания российской и уральской истории.

Но можно посмотреть на данную ситуацию и с другой стороны. Сам творческий метод искусства соцреализма вызревал постепенно, окончательно оформившись лишь на определенном этапе. История этого искусства довольно хорошо изучена. Имея в виду его гипотетическую роль в формировании образа советского Урала, можно надеяться, что оно хранит в себе не только историю возникновения и развития образа Урала, но и свидетельства становления самосознания края в XX веке.

Да, в наши дни подвергнутый уничижительной критике советский миф, по всеобщему признанию, превратился в своего рода безнадежный исторический анахронизм. О его природе и механизмах известно теперь настолько много, что российское общество как будто бы полностью освободилось из-под его влияния, окончательно разорвало с ним всякие связи. Но вот что с течением времени все больше обращает на себя внимание: разоблачен советский миф оказался главным образом в его идей-



ном смысле, как полуфантастическое изображение советской жизни и выражение специфического состояния массового сознания людей.

Мало замеченным по сию пору остается то, что советский миф кроме «идеологической», мироконцептуальной «вертикали», имел еще и «горизонтальную», пространственную организацию, своего рода географическое измерение, существовал в виде совокупности своих региональных вариантов («региональных мифов»), связывающих его с каждым конкретным местом на карте СССР, образующих все разнообразие географии советского пространства.

Имея в виду, что связь со своим «местом», с землей, на которой он живет, является одним из определяющих моментов для самоидентификации каждого человека, советский миф таким образом наиболее глубоко и незаметно проникал в его личность, «прорастал» сквозь нее. Поэтому именно в таком виде – как части собственной биографии, особенности способа своего мышления и миропонимания – его наиболее трудно распознать, а тем более – освободиться от него. Это касается как каждого отдельного человека, так и региона в целом.

Таким образом, речь идет не о сведении счетов с прошлым, а об обретении Уралом себя в сегодняшних условиях, о тех основаниях, на которых создается будущее России и уральского региона. Следовательно, нельзя оставить без ответа вопрос о том, что действительно составляет для Урала подлинный «миф места», а что искусственно привнесено в уральское самосознание советским мифом.

## Глава 1.

### Безымянное «горное царство»

*Иной здесь видится Россия,  
Суровой, строже, может быть.  
А может, здесь она моложе...  
Свежей тут времени рубеж.  
Но сердце русское –  
Все то же.  
И доброта  
И песни те ж.*

Л. К. Татьяничева

Рубеж XIX–XX веков стал временем, когда Центральная Россия и столицы как бы заново начинали открывать для себя Урал. Край теперь все больше представлял перед остальной страной не в качестве лишь части бескрайней Сибири, «кладовой недр» или поставщика металлургической продукции, а как целый пласт незнакомой самобытной жизни.

Строительство в 1880–1890-е годы железных дорог (особенно Транссибирской магистрали, связавшей Урал с центральной Россией), расширение внешних связей и контактов края, втягивание его в общий, переживаемый страной, процесс модернизации разрушали обособленность и известную изолированность прежнего существования Урала. «Значительно ускорилось сообщение, как с рынками, так и с местами закупки товаров, – отмечал в этой связи современник событий. – Оборот капиталов стал совершаться быстрее в несколько раз, поездки в столицы и отдаленные провинции перестали составлять предмет чрезвычайных событий, общение с культурным миром возможно стало не для единиц только, но и для всей массы населения.

Словом, <...> прежняя оторванность от всего цивилизованного мира исчезла»<sup>3</sup>.

Это ощущение принципиальности изменений, происходящих с Уралом, было всеобщим. «Содействовать ознакомлению русского общества с Уралом и Сибирью», – такой по словам известного российского ученого-географа Д. Н. Анучина была задача беспрецедентной по значимости и масштабам Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки, состоявшейся в 1887 году в Екатеринбурге. «Я горжусь тем, что открыл Урал мировой литературе», – так позднее оценивал главное из сделанного им Д. Н. Мамин-Сибиряк, который именно в этот период по-настоящему вступает в литературу («Приваловские миллионы» появляются в печати в 1883 году).

Настоящим откровением для столицы стали выставки под названием «Урал и его богатства», организованные в 1902 и 1911 годах в Петербурге художником А. К. Денисовым-Уральским. На выставке 1911 года прямо в выставочном зале была воссоздана часть настоящей шахты – «забоя», привезенной с Урала, «где с одной стороны начиналась жила, а с другой – через толщину стены проходило гнездо топазов»<sup>4</sup>. Впервые столичный зритель мог познакомиться с работой специально приглашенных уральских горщиков, стать свидетелем процесса добыwania золота уральскими старателями; оказаться в лаборатории камнереза и гранильщика, увидеть различные способы обработки камня.

По поводу этой экспозиции одна из столичных газет восторженно писала: «Все привлекает внимание на выставке: и картины малознакомого нам Урала, полного дикой прелести, и самоцветные камни, говорящие о поразительном богатстве этого чудесного края, и виды «забоя» для добывания топазов, и древнерусская мебель, и старательская промывка золота, и ювелирные изделия... Но самым любопытным является сам собиратель

---

<sup>3</sup> Весновский В.А. Екатеринбург в прошлом и настоящем: историко-статистический очерк (по изданию 1903 г.). – Екатеринбург, 1988. – С.124 – 125.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Семенова С. Очарован Уралом. – Свердловск, 1978. – С. 98

и производитель всего этого богатства. Трудно передать поэзию своеобразного каменного мира так, как передает ее Денисов-Уральский. Его надо непременно послушать, чтобы иметь представление о том, как можно любить свой край и какие богатства скрывает наш Урал»<sup>5</sup>.

Рефреном звучащие слова об «открытии» Урала отнюдь не служили каким-то фигуральным выражением или метафорой, не были они и слишком уж большим преувеличением.

Стоит напомнить, что массовая колонизация края завершилась лишь в середине XIX века. Его «биография» как факт общероссийской истории все еще связывалась тогда в общественном сознании скорее с воспоминаниями об обживании русскими далекой неведомой Сибири, глухой провинции империи. Вообще то, что собой представляло внутрисоюзное пространство, и то, как оно воспринималось в начале XX века и в его конце имело существенные различия.

Структуру этого пространства можно было схематично представить в виде исторически сложившегося ядра – Центральной России – с присоединенной к нему огромной территорией на востоке, простирающейся до Тихого океана. Важно понять, что центральное ядро будущей империи успело в историческом, культурном отношении и в смысле государственности вполне сложиться прежде, чем вслед за походом Ермака (1581 – 1584) и присоединения «Сибирской земли» (Западной Сибири), оно начало стремительно разрастаться. Представить отчасти, как растянулся во времени процесс дальнейшего освоения новых территорий можно, если сказать, например, что Владивосток – крайняя точка, где потом будет заканчиваться Транссибирская магистраль, был основан только в 1860 году.

Сложный характер формирующегося единства Российского государства обусловил то, что русские переселенцы в XVIII веке воспринимали Урал как особую страну, Известный литературный сюжет, имеющий прочные фольклорные корни: вывезенные на Урал жители Кыштымского завода во время Пасхи каждый вечер собираются на Красной горке и с тоской смотрят на закат солнца, «в сторону Расеи». С другой стороны,

---

<sup>5</sup> Там же.

не случайно же в Российской империи позднее было установлено празднование Дня Сибири. Известно, что и к началу XX века различия между Центральной Россией и Сибирью не были до конца преодолены даже в их формально-правовом положении.

Положение Урала выделялось еще тем, что он с начала XVIII века был превращен, по сути, в промышленный анклав внутри России, став главным поставщиком металла в стране на последующие более чем полтора века.

Уже к первой четверти XVIII века, когда на севере России (оставшейся по-прежнему аграрной страной, 90 % населения которой составляли крестьяне) сохранялась еще подсечная система земледелия, а традиционными орудиями труда русских крестьян оставались соха, борона и серп (петровским указом 1721 года им предписывалось начать применять во время жатвы вместо серпов косы и грабли) на Урале уже действовало свыше двух десятков железоделательных заводов, в том числе самые большие в Европе для своего времени с тысячам работающих на них.

В этом заключалось противоречие «петровской индустриализации», которая была не индустриализацией страны, а формированием сверхускоренными темпами отдельного промышленного района внутри нее. Известно, что Европа, в первую очередь Англия, на пути создания современной индустрии последовательно проходила целый ряд подготовительных этапов, связанных с преобразованием всего общества в индустриальное. Петр I находился в иных исторических условиях. В силу обстоятельств он вынужден был требовать немедленной отдачи и скорейшего результата. Ради этого он не останавливался перед использованием любых средств, выжимая все из тех традиционных структур национальной жизни, которые он так страстно отвергал.

Его главными ресурсами были энергия людей, природные богатства страны (в этот период – особенно Урала) и дешевая сила крепостных. По словам русского философа Георгия Федотова, рабство диктовалось не капризом властей, а новым национальным заданием: созданием империи на скудной экономической базе. Такая политика действительно способствовала выдвижению России в XVIII веке в ряд ведущих мировых дер-

жав. Формирование же Урала как главного промышленного района Российского государства, способствовала его стремительному взлету, но одновременно стала причиной появления многочисленных трудностей, проявившихся в последующем развитии региона.

Тем не менее, бурное развитие уральской металлургии быстро позволило России перестать закупать металл и оружие в Европе, а наоборот – начать его экспортировать. К середине века, заводов на Урале было свыше шестидесяти, а к концу XVIII столетия – уже 176 (при том, что на всей остальной части России их насчитывалось лишь немногим больше двадцати). Общий объем вывоза железа в Англию, Францию, США достиг почти 4 миллионов пудов. Россия в это время занимала первое место в мире по выплавке чугуна и первое место в мире по производству меди (уральской медью Россия до середины XIX века, не имея конкурентов, продолжала снабжать всю Европу).

Строителям первых уральских заводов пришлось столкнуться с необходимостью решения абсолютно новых, прежде никем не освоенных задач (просто в силу того, что крупной металлургической промышленности до сих пор ни в России, ни за ее пределами не было). По уровню развития и применяемым технологиям уральская горно-металлургическая промышленность соответствовала самым современным образцам своего времени. Немецкий историк металлургии Людвиг Бек, говоря об уральских домнах, назвал их не только «величайшими древесноугольными доменными печами континента», но и наиболее производительными и экономичными по расходу топлива на единицу продукта»<sup>6</sup>.

Развитие уральского горнорудного производства являлось составной частью общемирового технического прогресса, по некоторым подсчетам историков в крае в течении XVIII века работало около 600 иностранных специалистов, организовалась целая колония саксонских немцев-контрактеров. В процессе целенаправленного заимствования и освоения передовых достижений европейской научно-технической мысли уральские мас-

---

<sup>6</sup> Цит. по кн.: Струмилин С.Г. История черной металлургии в СССР. – М., 1954. Т.1. – С.205.

тера иногда опережали ее (достаточно назвать здесь имена И. Ползунова или Черепановых).

Благодаря деятельности Горной администрации стало возможно проведение целенаправленной политики в развитии края, имевшей во многом беспрецедентный характер. Впервые в России на Урале была разработана долговременная стратегия промышленного развития края с использованием методов экономического планирования; появился особый свод горнозаводского законодательства (Горный Устав); получили хождение «свои» деньги (короткое время с согласия Берг-коллегии чеканка медных плат велась на Екатеринбургском монетном дворе).

Наряду с этим в удаленности от столиц, на территории Среднего и Южного Урала, частично западного Приуралья возникло то, что именовали «империей Демидовых», «горным царством» (к концу XVIII века Демидовы владели на Урале 40 металлургическими заводами). Говоря о «демидовской вотчине» следует иметь ввиду, что сложившаяся в условиях доминирования натурального хозяйств, она была практически самодостаточной. Все здесь – от плотин и домен до сальных свеч и обуви рабочим – изготовлялось доморощенными мастерами. В то же время Демидовы платили за своих рабочих все налоги, подушную подать, осуществляли для них закупки продовольствия, несли попечительские обязательства (строили больницы, поддерживали образование).

Однако, горнозаводский Урал уже в силу своей специализированности не мог жить обособленно, но при этом ему приходилось рассчитывать лишь на свои силы. «Государственный военный заказ» на производство пушек, мортир, ядер и тому подобного после окончания Северной войны даже в продукции демидовских заводов составлял только 20%. А со смертью Петра I российская власть вообще начала терять интерес к Уралу (уже при Елизавете Петровне в результате массовой «приватизации» в крае осталось лишь два казенных завода – Екатеринбургский и Каменский). В этих условиях уральские промышленники вынуждены были постоянно думать о производимой ими продукции и возможностях ее сбыта, что в немалой степени определило характер развития производства края.

Наряду с шедшими на продажу металлом и металлическими изделиями (котлами, якорями, колоколами, инструментами, предметами крестьянского быта) в условиях безденежья и растущей конкуренции уральские заводы обратили внимание на выпуск пользующейся спросом медной посуды. Но крестьянская Россия ожидала получить изделия, выполненные в прежнем ремесленном духе (то есть рукотворные, несущие печать личности мастера). Поэтому на уральских заводах бок о бок начали работать литейщики и рисовальщики, шлифовальщики и граверы. Так, зародился феномен уральского промышленного искусства

Именно изготовление медной посуды, особенно чеканной явилось едва ли не первой заводской отраслью, поднявшей до уровня искусства, сформировавшегося на Урале на промышленной основе. В пору расцвета уральские медночеканные изделия пользовались огромным спросом на всех российских ярмарках, продавались в Москве, Петербурге, Нижнем Новгороде, большими партиями вывозились за границу. Параллельно с этим с конца 1820-х годов на Урале продолжало развиваться камнерезное и ювелирное искусство (в 1774 году была построена Екатеринбургская гранильная фабрика). В Невьянске и Нижнем Тагиле появляется промысел «лаковых» подносов.

Вытеснение с рынка медной посуды, закрытие почти двух десятков медеплавильных предприятий привело к тому, что мастера стали обзаводиться своими мастерскими, возник обширный кустарный промысел. Кустарная промышленность быстро превратилась в составную часть создававшегося в крае народно-хозяйственного механизма. На этой основе получили развитие уральские народные художественные промыслы.

Народные промыслы – уникальнейшее по своему многообразию, оригинальности, художественному уровню явление в истории культуры – принесли Уралу всероссийское и мировое признание. Можно без особой натяжки сказать, что их значение стоит в одном ряду со значением края как исторически сложившегося металлургического центра. Суксунская художественная медь, камнерезное искусство, кушвинское и каслинское чугунное художественное литье, златоустовская гравюра на стали, нижнетагильские лаковые подносы, невянский сундучный



промысел стали неотъемлемой частью образа горнозаводского Урала. Хотя обычным делом было, когда в одной мастерской параллельно с художественной продукцией продолжали делать луженые ковши и гвозди.

Уральские мастера творили свой мир из железа и камня. Словно какой-то кураж толкал все окружающие человека предметы пытаться изготовить из металла, начиная от литых икон из чугуна, чернильных приборов, подсвечников и рамок для фотографий и кончая каминами, садовой мебелью и архитектурными деталями. Даже традиционные деревянные прялки здесь, бывало, расписывали под малахит, а металлические ведра в точности воспроизводили форму бондарных ведер.

Конечно Урал – не единственное место, где добывали руду, плавил металл, добывали и обрабатывали поделочные и драгоценные камни. Отличие же заключалось в том, что лучшие произведения уральских мастеров несли свое понимание законов прекрасного, печать особого, родственного отношения с землей, с природой, осознание глубинной тайны жизни. Неповторимым и бесценным оставалось то, что бесконечная реальность раскрылась здесь так, как она могла раскрыться только здесь и нигде более, образовав своеобразный и удивительный мир!

Вообще, многое из возникшего на Урале было вновь не только для России: «города-заводы» как тип поселений, горно-металлургическая промышленность в таких масштабах в качестве собственной производственно-экономической основы, социальная жизнь, концентрирующаяся вокруг промышленных центров, особое положение связанных с землей рабочих заводов, горная система управления (горная полиция, воинские подразделения, суды), особый микроклимат и духовная атмосфера, историческое сознание, выросшее из осмысления процесса колонизации края, свои вероучителя и святые места у старообрядческой части населения, сформировавшийся здесь тип личности и неповторимый язык.

К концу XVIII века на территории Среднего Урала официально существовало семь городов и десятки «заводов»-поселков (их жители составляли 33,65% населения края). А в 1850 году на горнозаводском Урале насчитывалось более

30 поселков с населением свыше двух тысяч человек. Что собой представлял развившийся уральский «завод» хорошо видно по картине «Гулянье на Лисьей горе»<sup>7</sup>, написанной в 40-е годы XIX века Исааком Худояровым.

На картине Худоярова изображена панорама Тагила, расположенного в живописной пойме одноименной реки. Особенности металлургического производства того времени привязывали завод к реке. Плотина, являясь его центральным сооружением, одновременно выступала и в качестве главного градостроительного элемента поселка.

Слева от плотины разместились корпуса завода (можно разглядеть движущийся среди них поезд Черепановых), еще левее в стороне от реки расположился рабочий поселок, за которым виден Высокогорский рудник. В глубине картины за плотинкой и заводским прудом – центр «горного гнезда» Демидовых в виде комплекса внушительных каменных зданий, над которыми возвышается Входа-Иерусалимский собор. На площади перед собором: здание управления Нижнетагильскими рудниками и заводами, двухэтажное строение (здесь размещались химическая лаборатория, библиотека, контора по сбыту металла, музей), провиантский склад. На берегу, обращенный фасадом на пруд, расположен двухэтажный барский корпус, позднее ставший резиденцией управляющего Нижнетагильским горным округом.

«Завод Нижне-Тагильский Демидовых – это целый мир. Тут есть все, что в наилучших устроенных городах», – словно в подтверждение «документальности» картины Худоярова написал один из путешественников<sup>8</sup>.

Горнозаводский Урала превратился в промышленный островок, отдельный «уральский мир» внутри российской жизни, который окончательно обрел свой отличительный облик, способ жизни, логику развития. Создание уральской металлур-

---

<sup>7</sup> Своего рода вариант картины художника В. Раева «Панорама Нижнего Тагила» (1837).

<sup>8</sup> Юрьевич С. Дорожные письма во время путешествия по России с покойным государем Александром Николаевичем в 1937 году. – СПб, 1877. Т.4. – С.459.

гии положило начало промышленному освоению богатств Сибири (уральские мастеровые и работные люди принимали активное участие в строительстве красноярских заводов, предприятий в районе Якутска, в создании металлургической базы на Алтае). Дал начало уральский металл и развитию металлургии Украины и юга России (построенный в 1796 году Луганский завод, первенец южной металлургии, долгое время работал на уральском чугуне). А в конце XVIII века уральские горные инженеры и мастера первыми отправились осваивать горнорудные месторождения Кавказа.

Своего рода попытку подведения итогов развития Урала XVIII веке можно видеть в появившемся в 1806 году в период реформ Александра I «Проекте горного положения», который предусматривал создание на Урале горных городов по образцу подобных центров в Германии, Чехии и других странах Европы. Документ предусматривал учреждение пяти горных городов по числу существовавших тогда горных округов. Население этих городов должно было освобождаться от крепостного права.

Однако правительство быстро охладело к этому замыслу. Екатеринбург – столице горнозаводского Урала – суждено было остаться не только первым промышленным городом в истории градостроительного искусства, но и единственным в России городом, имеющим статус горного.

В царствование Николая I (в то время, когда ведущие страны мира переживали открывающий дорогу техническому прогрессу «железный ренессанс») основу сложившейся производственно-экономической структуры горнозаводского Урала по-прежнему составлял труд крепостных. Более того, именно к данному периоду уральской истории относятся известные слова Мамина-Сибиряка о том, что уральские казенные горные заводы находились, по существу, на военном положении, «точно Екатеринбург находился на неприятельской территории». В этом «государстве в государстве» были свои законы, свой суд, свое войско.

Но и без этих особенностей административного положения и управления краем легко можно заметить, что среди океана крестьянской России Урал представлял собой нечто особенное. По сути, он являл собой некую «горнозаводскую цивилизацию», как точно было замечено уже в XX веке. Действительно, если

рассматривать цивилизацию как локальную культуру, возникшую на определенной технологической основе, можно признать, что такое ее понимание подходит для описания Урала.

Тем более странно, что в исторической памяти образованной России XVIII век остался исключительно как «петербургский век» «дворцовых переворотов», не оставив никаких значительных художественных образов, характеристик, определений Урала, словно его не существовало вовсе<sup>9</sup>. Возможно, отчасти, то, что своеобразный облик промышленного Урала остался никак не запечатлен в русском искусстве объясняется тем, что в то время, когда светское искусство в России было искусством дворянским, уральские губернии дворянскими не были.

Хозяева заводов на Урале не жили (дворянство составляло в Пермской губернии только 1% населения). Социальная структура населения была однородной: новые промышленники (вчерашние купцы, крестьяне, мастеровые), как правило, сохраняли тесные связи с народной средой. Той светской дворянской культуры, к которой принадлежало творчество Пушкина и Лермонтова, в крае не было. Соответственно, «своих» певцов у Урала не нашлось.

Но так или иначе, надо признать, что природа «уральского феномена» не была понята, существо его не было выражено, не нашло отражения в российском общественном сознании. Тогда как, скажем, Рудные горы – центр горнорудной промышленности в саксонских Альпах – навсегда вошел в историю в качестве «кузницы Европы», индустриальная слава Англии была возвеличена в определении ее как «мастерской мира». Для Урала же не было найдено имени, которое бы указывало на его значение, определяло его место в общероссийской и мировой культуре. Главная причина этого видится все-таки в том, что Урал не вписывался в общую картину русской жизни, словно бы выпал из нее.

---

<sup>9</sup> Рисунки и гравюры путешественников и членов экспедиций, изображавших Урал, представляли собой скорее способ «документирования» наблюдений. Более плодотворной была в 30-е гг. XIX века работа на Урале живописцев П. Веденецкого и В. Раева, приглашенных Демидовыми для «снятия видов» их заводов.

Нет ничего удивительного в том, что одним из первых появившихся национальных образов, представляющих Россию, стал образ ее народной, крестьянской жизни. Его создателем в русском изобразительном искусстве по праву считают А.Г. Венецианова. Признано, что художник своими изображениями незамысловатых сценок из деревенского быта, портретами сафоновских крестьян проложил дорогу реализму в отечественном изобразительном искусстве, стал родоначальником бытового жанра<sup>10</sup>.

К лучшим произведениям Венецианова историки искусства относят, например, хрестоматийно-известную картину «На пашне. Весна» (1820-е гг.), изображающую величаво плывущую по полю молодую крестьянку в нарядном сарафане и кокошнике, за которой послушно следуют запряженные в борону лошади. Конечно, представленная художником – это не сцена пахоты в Тверской губернии, а скорее некое праздничное ритуальное действие, аллегория, в которой сама Весна является в образе русской крестьянки (больше похожей, правда, на греческую нимфу, одетую в русский сарафан).

Трудно поверить, но практически в одно время с волшебным сном, созданным Венециановым, в 1830-е годы на Урале появляется картина, написанная представителем известной в крае династии иконописцев, занимавшихся росписью по металлу, Павла Худоярова. О его «Листобойном цехе» можно сказать, что это «первая русская картина о труде индустриальных рабочих»<sup>11</sup>.

Картина Худоярова – это не выстроенная театральная мизансцена, не вид заводского интерьера с позирующими статистами. Раскрывающаяся панорама заводского корпуса словно

---

<sup>10</sup> Значение прорыва, совершенного Венециановым, становится понятным, если иметь в виду, что достойными изображения в этот период считались сюжеты вроде «Доверие Александра Македонского врачу Филиппу во время тяжелой болезни», «Единоборство Мстислава Удалого с косожским князем Редеею» или «Смерть Камиллы, сестры Горация». Реализм стал утверждаться в русской живописи только в 60-е годы XIX века.

<sup>11</sup> Павловский Б. Крепостные художники Худояровы. – Свердловск, 1963. – С.23.

впускает внутрь зрителя, который одновременно видит и само освещенное огнем помещение с высоким, «проткнутым» длинными печными трубами потолком, деревянными стенами и движущуюся в этом пространстве массу людей. Отсутствие в происходящем выделенной центральной сцены, полная погруженность рабочих в свою деятельность, кажущаяся не связанность различных групп работающих, отдельных производственных операций между собой усиливает впечатление увиденного «человеческого муравейника».

Лишь привыкнув, взгляд зрителя, уводимый вглубь помещения уверенно переданной художником перспективой, ритмом заводских конструкций, чередованием планов, начинает улавливать смысл происходящего, словно некто растолковывает ему значение каждой сцены как звена всего технологического процесса в целом. Зритель видит, как сначала от горнов раскаленные листы металла подвозят к молотам, отбивают их, режут эти листы специальными ножницами, обрабатывают, как, наконец, на переднем плане картины двое рабочих, под присмотром мастера сортируют и укладывают готовую продукцию.

Необычайная поэтичность, неземная приподнятость построения упомянутой выше картины Венецианова достигается во многом тем, что он в ней не отступал от требования «сравнения натуры с антиками моделей греков» и последующим представлением ее в «изящном виде». Для Худоярова же, напротив, естественно стремление к изображению факта жизни, важного эпизода окружающей действительности. Закономерное требование достоверности в свою очередь диктует «документальность» изобразительного языка художника, его конкретность, интерес к деталям<sup>12</sup>.

Если представленная на полотне Венецианова (которого современники упрекали в «идеализированном изображении крепостного крестьянского труда») картина весенней пахоты инте-

---

<sup>12</sup> Сопоставление картин Венецианова и Худоярова имеет не только смысловое основание. Худояров без сомнения видел картину «Кричный цех Нижне-Тагильского завода» приезжего художника В. Раева. Последний напрямую общался Венециановым, пользовался его советами.

ресовала художника лишь с точки зрения возможности представить труд земледельца в своей идеальной, изначальной сущности, то картину Худоярова отличает особая острота видения всего происходящего.

По картине Худоярова можно не только детально изучать технологию производственного процесса. Художник абсолютно точно передает профессиональное положение буквально каждого рабочего, отмечает его роль в организации производственного процесса, проявляя при этом внимание к различиям в социальном статусе мастера и рабочих. В работе П. Худоярова нет широких обобщений, типизации (которые так важны в искусстве), но заинтересованное искреннее отношение художника к действительности, к окружающему миру превращает его картину в важный художественный и исторический документ своего времени.

В целом, произведения Венецианова и Худоярова различаются не только и, может быть, не столько предметами изображения. Картина Худоярова рождена как будто другим, чем творчество Венецианова, временным потоком, кажется вобравшей в себя опыт иной жизни. Обе картины не просто представляют разные полюса русской жизни, но словно бы принадлежат разным реальностям, между которыми лежит качественное, стадийное различие.

Картина Павла Худоярова, по понятным причинам, не стала достоянием российской художественной общественности того времени, тем не менее она осталась не просто первым, а едва ли не единственным произведением на данную тему в русском дореволюционном искусстве<sup>13</sup>. Справедливости ради следует сказать, что «одну из первых картин в западноевропейской живописи жизни рабочего класса, индустриального труда»<sup>14</sup>, –

---

<sup>13</sup> Нельзя же всерьез считать «Кочегара» (1878) Н. Ярошенко «первым изображением русского индустриального рабочего». Да и портреты донбасских шахтеров Н. Касаткина 90-х годов – это произведения несколько иной направленности, несущие заметный социально-политический подтекст.

<sup>14</sup> История зарубежного искусства. – М., 1984. – С. 281.

«Железопрокатный завод» – немецкий художник Адольф Менцель создает почти на полвека позже Худоярова в 1875 году.

Другой пример на ту же тему, позволяющий еще с одной стороны взглянуть на специфичность положения Урала внутри России.

Иван Филиппович Герман (1755 – 1815) – известная фигура в уральской истории. Он родился в Австрии в семье чиновника, образование получил в университете Граца, Венском университете и в Горной Академии в Шемице. Поступив на русскую службу, Герман лично объехал уральские и сибирские рудники. Он сумел предложить получивший одобрение проект строительства на Урале сталелитейного завода и был назначен директором Пышминского завода. Позднее Герман руководил строительством Нижне-Исетского монетного двора, а с 1801 по 1813 годы занимал должность Екатеринбургского горного начальника. В течение всей своей жизни он не прекращал активной научной деятельности, создав множество трудов по геологии Урала, был избран членом-корреспондентом Академии наук.

Большой интерес к личности этого человека проявлял Александр Сергеевич Пушкин. Похоже, в самом появлении такого человеческого типа на русской почве поэт видел для себя загадку, воспринимаемую им как интеллектуальный вызов. Исследователи полагают, что поэт мог в 1820-м году неоднократно видеться с сыном И.Ф. Германа – Федором Ивановичем Германом – на заседаниях Вольного общества российской словесности. По свидетельству В.И. Даля, будучи в Оренбурге, Пушкин подробно расспрашивал о судьбе Ф.И. Германа, служившем на Урале горным инженером и слывшим «оригинальным человеком», «материалистом» и заядлым картежником. Есть серьезные основания предполагать, что этому интересу русская литература обязана появлением повести «Пиковая дама».

Экзистенциальный смысл повести заключается в том, что молодому горному инженеру Герману, привыкшему подчинять все свое существование достижению поставленной цели, начинает казаться, что и сама жизнь должна обладать доступной ему логикой, внутренней закономерностью. Тайну жизни герой, «имея мало истинной веры», воспринимает лишь как нечто еще непознанное, скрывающее ее истинные механизмы (поэтому-то



он отказывается от участия в карточной игре, которая выступает символом стихийности, непредсказуемости жизни, торжества случая).

Понятно, почему среди персонажей повести именно Герман проявляет повышенный интерес и доверие к рассказу о старой графине, как будто бы способной раскрыть эту тайну. Стремление получить ключ к разгадке становится для героя повести навязчивой идеей, всепоглощающей страстью. Речь идет не просто о возможности получить богатство, но о том, чтобы в конце концов стать властелином и вершителем судьбы или судеб (неслучайно Пушкин указывает на наполеоновский профиль своего Германа). Не сознавая до конца собственных тайных намерений герой, бросает вызов Провидению и терпит сокрушительное поражение, расплачиваясь за него потерей рассудка.

Литературоведы-пушкинисты утверждают, что «Пиковая дама» стоит особняком в творчестве поэта. Это обусловлено необычной проблематикой повести и характером выведенного в ней героя. Поэт, обладавший гениальной проницательностью, уловил, распознал и, во многом, предугадал зарождение нового типа мирозерцания. Можно предположить, что особое волнение Пушкина подобный тип (еще не являющийся чем-то реальным для современников и окружения поэта) вызывал тем, что он уже существовал и прокладывал себе дорогу за пределами известного поэту мира, в других условиях.

Жизнь при заводах, специфический быт стали как бы общим знаменателем, универсальным объединяющим началом для живущих на Урале людей – потомков переселенцев, имеющих разные исторические корни. Одним из наиболее очевидных свидетельств существования особой горнозаводской культуры является то, что в ее недрах сформировался и стал устойчиво воспроизводиться личностный тип жителя горнозаводского Урала: «заводского мастерового», «тагильского мастера». «...Вот подстриженные в скобку кержацкие головы, с уклончивым взглядом и деланной раскольничьей ласковостью. Вот открытые лица великороссов-туляков, вот ленивая походка, упрямые очи и точно заспанные лица хохлов... Но все эти особенности исчезают, переплавляясь в один тип прожженного и юркого заводского человека», – писал Мамин-Сибиряк.

В другой статье, развивая эту тему, писатель утверждал: «Тагильского мастера вы узнаете из тысячи – это совершенно особый тип, выработанный на бойком промысловом месте. Одним словом – настоящая рабочая гвардия – народ все рослый, здоровый... – встретите – всегда и невольно залюбуетесь. Других таких молодцов не найти. Лица смышленные, движения уверенные»<sup>15</sup>.

Есть целый ряд других широко известных наблюдений людей путешествовавших, посещавших Урал или живших здесь, характеризующих тот «совсем оригинальный тип, который пошел отсюда» (В. И. Немирович-Данченко). В них присутствуют такие ставшие обязательными для описания жителя Урала характерологические черты, как независимость, сметливость, предприимчивость, внутренняя красота и сила. Например, шеф жандармов, главный начальник III отделения А. Бенкендорф, осведомленный больше других, в записке 1828 года к министру финансов Е. Канкрину предупреждал, что уральские мастеровые «люди ума хитрого, напитанного духом своеволия и неповиновения начальству»<sup>16</sup>.

Однако до сих пор незамеченным остается то, что некоторые из подобных замечаний и суждений отделяет немалый промежуток времени – полвека и более. Речь, очевидно, должна идти о том, что житель Урала обладал определенным обликом, узнаваемым характером, чертами, выделявшими его среди прочего населения России. Это является косвенным признаком возникновения в крае некоей своего рода культурной матрицы, с которой воспроизводился этот устойчивый тип.

Не понята, не объяснена была и история Урала. Со времен «Описания уральских и сибирских заводов» (1735) Вилима де Генина уральская история рассматривалась исключительно как история развития горнорудной промышленности. Предметом художественного исследования сама уральская жизнь с ее неповторимым обликом, собственными сюжетами и персонажи

---

<sup>15</sup> Мамин-Сибиряк Д. Н. Статьи и очерки. – Свердловск, 1947. – С. 333.

<sup>16</sup> Цит. по: Горловский М. Горный город Екатеринбург, 1807 – 1863: Крат. очерк. – Свердловск, 1948. – С.123.

по-настоящему становится лишь в последней четверти XIX века в творчестве Д.Н. Мамин-Сибиряка.

До последнего времени считалось, что главная тема романов Мамин-Сибиряка – это «власть капитала над душами отдельных людей и над судьбами целых социальных слоев», которая ярко раскрывается в самом популярном романе писателя «Приваловские миллионы». Однако не следует забывать, что речь у Мамин-Сибиряка всегда шла о «капиталах», «миллионных состояниях» собственного «уральского происхождения». Соответственно, для писателя изображение их «власти над душами» совершенно закономерно приняло вид задачи художественного исследования того, как этот постоянно действующий «фактор» уральской жизни отразился на развитии края, какие изменения претерпела при этом человеческая порода жителя Урала.

Характерно, что начав роман о современности, об отношениях «отцов и детей» (роман «Семья Бахарева»), писатель увлекся возможностью «в исторической последовательности очертить преемственное развитие типов уральских заводчиков». Известно, что «Приваловские миллионы» должны были стать заключительной частью, задуманной писателем эпической трилогии. «Полный цикл развития «приваловского типа» предполагалось представить на примере трех поколений уральских заводчиков, судьбы которых разворачивалась бы на фоне трех исторических эпох: XVIII века, включая восстание Пугачева, первой половины XIX века и пореформенного времени.

Личности центральных персонажей писателя – это всегда конкретное воплощение и выражение времени, «родового начала», среды, «почвы», исторических обстоятельств. История уральской жизни оказывается прослежена у Мамин-Сибиряка сквозь развитие «человеческого типа». Погружение в прошлое Мамин-Сибиряка стало его ответом на требование времени по созданию целостного образа истории Урала.

В «Приваловских миллионах» (1883), оставшимся вне трилогии, идея преемственности поколений как непрерывного хода самой жизни была сохранена писателем, более того – она стала внутренней скрытой пружиной всего повествования. Одна династия вместила в себя все коренные уральские типы, начиная от деда Сергея Привалова Павла Гуляева (старовера, прошедше-

го за десять лет путь от простого рабочего до золотопромышленника, владевшего одним из богатейших приисков Сибири), через образы других уральских фундаторов (волевых и энергичных организаторов производства, преданных делу и старой вере) до их наследников «развернувшихся» теперь уже в неслыханных кутежах (как зять Гуляева, Александр Привалов, после смерти тестя)<sup>17</sup>.

Можно сказать, что в центре внимания писателя находилась сама историческая логика развития края. Изображение процесса «наследственной деградации», «нравственного вырождения» одного уральского рода раскрывается у Мамина-Сибиряка как действие некоей закономерной и неумолимой тенденции самой уральской истории. Поэтому-то борьба последнего наследника династии Сергея Привалова за возвращение Шатровских заводов оборачивается во многом его борьбой с самим собой, со своей наследственностью. Она находит выход то в порывах необузданной страсти, то во вспышках гнева, проявлениях особого «приваловского» упрямства. Эти свойства натуры делают Привалова беспомощным перед интригами опекунов его заводов.

Такой характер «эволюции» хозяев жизни края требовал объяснений. Подобный подход отвечал настойчивому стремлению писателя подступиться к самому ядру уральской жизни – ее главному противоречию. В романе постепенная «порча характера» уральского заводчика связывается Маминым-Сибиряком с конкретными историческими условиями развития горно-металлургической промышленности на Урале. Устами Сергея Привалова писатель формулирует это так: «Горное дело на Урале создано только благодаря безумным привилегиям и монополиям, даровым трудом миллионов людей при несправедливейшей эксплуатации чисто национальных богатств. Системой

---

<sup>17</sup> Исследователи установили, что в основе сюжета романа лежат реальные события, имевшие место на Урале. В описании происходящего с семьей Приваловых прослеживаются очевидные параллели с событиями из жизни Григория Зотова, заметны перекличка и с судьбами других известных уральских фамилий – Демидовых, Харитоновых, Рязановых.

покровительства заводскому делу им навсегда обеспечены миллионные барыши... В таких понятиях и взглядах вырастает одно поколение за другим, причем можно проследить шаг за шагом бесповоротное вырождение самых крепких семей. Чтобы вырваться из этой системы паразитизма, воспитываемой в течение полутора лет, нужны нечеловеческие усилия...»

Здесь Мамин-Сибиряк, как никто другой, приблизился к пониманию исторической логики, властно проявляющей себя в развитии края. В «Приваловских миллионах» Мамин-Сибиряк представляет исторически сформировавшуюся картину уральской жизни. Вместе со своим героем он мучительно переживает эту ситуацию, видя, как она искажает облик уральской жизни, уродует человеческие отношения, калечит судьбы, обрекая людей на страдания. Терпят неудачи все благие начинания Привалова, связанные с его искренним желанием вернуть «исторический долг» народу, рабочим, башкирам, на землях которых стоят Шатровские заводы. Невозможность распутать узел противоречий, остановить безжалостную эксплуатацию приводят Привалова к мысли о том, что уральские горные заводы в земледельческой по преимуществу стране являются язвой на теле России.

В современной ему действительности Мамин-Сибиряк видел, как к предыдущим проблемам развития Урала добавляются новые. Писатель тяжело переживал то, что коррозия все больше затрагивает сохраняющиеся национально-духовные основы жизни, скреплявшие прежде уральскую реальность. Для писателя идеалом «естественного» положения оставалось сохранение подчиненности всего устройства жизни нравственным началам, а человека – суду своей совести. Именно эта позиция служила основой, с которой писатель оценивал развитие уральской жизни, деятельность отдельных горнозаводчиков и их роль истории края.

В условиях общественного кризиса, когда сильно оставалось влияние народнического подхода (отождествлявшего понятия «народ» и «крестьянство» как самого большого русского сословия), уральская действительность давала Мамину-Сибиряку основания смотреть на народ как на исторически сложившуюся и во многом продолжающую существовать в крае

общность людей, объединенных общей памятью, национально-религиозными и культурными традициями.

Понятие «народ» для Мамина-Сибиряка было шире каких-либо попыток его классового определения. В возможной пролетаризации Урала писатель видел угрозу дальнейшего раскола края на противостоящие социальные группы. Его протест против унижительных условий жизни уральских рабочих не означал поддержки распространения идеологии промышленного пролетариата как некоего класса, все принципиальные вопросы существования которого лежат в плоскости экономических интересов, политической борьбы. В «Приваловских миллионах» герой романа пытается остановить процесс, в результате которого «на заводах в недалеком будущем выработается настоящий безземельный пролетариат, который будет похуже всякого крепостного права».

Более того, уже в «Приваловских миллионах» писателем утверждалось, по существу, новаторское для литературы тех лет (но кажется, оставшееся не замеченным) отношение к народу не как к жертве эксплуатации или массе, нуждающейся в защите и просвещении со стороны интеллигенции, а как к самостоятельной национальной силе, способной в своем единстве вершить свою судьбу. Эта позиция Мамина-Сибиряка проявилась и в последующих романах писателя, прямо посвященных народной жизни («Три конца», «Золото», «Хлеб»).

Такой подход Мамина-Сибиряка вызывал неприятие со стороны современной писателю петербургской критики, укорявшей его тем, что писатель вместе со своей «уральской темой» остался в «стороне от главного русла», от столбовой дороги развития русской литературы. Мамина-Сибиряк действительно словно бы «выпадал» из окружающей обстановки, не соответствовал литературной моде (его 50-летний юбилей прошел не замеченным в столице). Современная писателю и более поздняя критика испытывали трудности в определении места творчества Мамина-Сибиряка в русской литературе.

Со своей стороны, Мамин с непониманием относился к возникшему в среде столичных литераторов увлечению модернизмом. Ему казалось изменой демократическим принципам придаваться эстетским играм. Однако такое взаимное непони-

мание не стало (в отличие от дискуссии о судьбах уральской горнорудной промышленности) предметом открытой полемики.

Все это в значительной степени явилось отражением неопределенности положения Урала в общероссийском пространстве, в контексте исторического развития России XVIII – начала XX веков. Непонятым оставалось, насколько картины уральской жизни, духовной атмосферы края в изображении Мамина-Сибиряка передают тенденции развития капитализма в России вообще, а насколько – относятся к особенностям и закономерностям развития собственно Урала.

Уральская культура не успела еще к этому моменту выразить и осознать свою сущность, оценить свою специфичность и уникальность. Огромный пласт жизни оставался неопознанным, не успел еще выразить себя в слове, в изобразительном искусстве. При этом уральское искусство было лишено поддержки со стороны, возможности опереться на художественный опыт российских писателей и живописцев. «Урал еще ждет своего художника», – писал в конце XIX века Д.Н. Мамин-Сибиряк.

Более тесное знакомство Центральной России с Уралом в конце XIX века начало развиваться в тот период, когда край, его горнорудная промышленность уже находились в полосе затяжного кризиса (хотя еще в 1860 году заводы Урала производил 71% от общероссийского объема чугуна, 78% железа, 89% меди).

Процесс модернизационных преобразований сталкивался в крае с большими трудностями, обусловленных сохранением «поместного» строя уральской горнорудной промышленности с ее горноокружной (то есть хозяйственно-территориальной, а не отраслевой) организацией, отличавшейся тесным переплетением производственных и социальных связей, зависимостью уральского населения от «своих» заводов. По своим показателям в денежном выражении горнометаллургическая промышленность начала уступать торговле, развивающейся на фоне подъем фабрично-заводской промышленности края (характерно, что и «горная столица» Екатеринбург после 1870-х годов все больше превращается в торгово-финансовый и административный центр).

Все это становилось особенно заметно на фоне тех изменений, которые происходили в пореформенной России в целом. Дискуссии того времени приводили к выводу о том, что уральская горнорудная промышленность стала, по сути, «чужеродным образованием рудиментного происхождения на теле молодого буржуазного российского организма».<sup>18</sup> «XVIII век кончился для Урала», как саркастически резюмировал один из участников обсуждений тех лет.

Однако, укоренившееся суждение о том, что к концу XIX века «динамичный капиталистический Юг оттеснил полукрепостнический Урал и резко вырвался вперед», игнорирует то обстоятельство, что до кризиса внутрироссийский рынок был определенным образом поделен. «Юг» специализировался на «крупносортном» ассортименте, а Урал обеспечивал так называемый «народный спрос». Только в условиях кризиса началось вытеснение Урала с привычных для него позиций.

Далеко не все разделяли мнение и о всеобщем отставании горнозаводской промышленности Урала. Известный горный деятель А.Н. Митинский заявлял в 1909 году: «...говорить об отсталости уральской техники сравнительно с Югом на основании общих цифр нельзя. Отсталость есть и довольно большая, но не как правило. Техника уральских заводов на многих из них высока. Постановка выделки кровельного железа – первая в мире...»<sup>19</sup>

Впечатление отсталости, во многом обесценивавшее технологические достижения уральских мастеров и инженеров, заключались в том, что горнозаводские округа вплоть до конца XIX века были вынуждены каждый самостоятельно производить почти всю необходимую им технику. Поэтому применяемые

---

<sup>18</sup> Цит. по ст.: Алеврас Н. «Уральский кризис» в начале XX века: специфика промышленной субкультуры // Урал в событиях 1917–1921 гг.: актуальные проблемы изучения. – Челябинск, 1999. – С.168.

<sup>19</sup> Цит. по ст.: Устьянцев С. Развитие западноевропейских металлургических технологий на Урале в XIX веке // Россия и Западная Европа: взаимодействие индустриальных культур. 1700 – 1950. Т.1 – Нижний Тагил, 1996. – С.73.



технологии должны были быть максимально простыми и приспособленными к условиям уральских заводов<sup>20</sup>.

Перспективы горной промышленности в этом отношении могли быть связаны с возможностью Урала «правильно механически-хозяйственно развиваться, концентрироваться и специализироваться, а с другой стороны, по выяснению правовых земельных отношений...», техника железного дела на нем пойдет более быстрым темпом, но все-таки по самой своей сути будет своеобразна», – отмечал тот же А.Н. Митинский, командированный на Урал по инициативе группы депутатов Государственной Думы вместе с профессором Петербургского университета И.Х. Озеровым.

На сложность этого пути указывала та болезненность, с которой протекала трансформация традиционного, патриархального сознания уральских рабочих далеко не похожих на классических пролетариев. В горнозаводской среде сохранялось устойчивое представление о социальной справедливости, протекающее из «исторического долга» заводов перед населением (предполагающее обязательное обеспечение работой, минимумом социальных гарантий). Подобное положение породило парадоксальную ситуацию «прикрепления заводов к населению».

Сохранявшиеся на уральских заводах традиционные артельные способы организации труда привлекли внимание Д. И. Менделеев, который в 1899 году по поручению министра финансов возглавил работу комиссии специалистов, совершивших поездку на Урал. Учитывая ту роль, которую заводские артели рабочих играли в организации производства, ученый высказал мнение о возможности передачи многих из заводов артельно-кооперативному хозяйству.

Той же идеи, изложенной ранее в книге «Положение рабочего класса в России», придерживался известный русский социолог и экономист В. В. Берви-Флеровский писавший, что спасти Россию от экономических и социальных неурядиц можно только передачей промыслов и заводов в руки заводских арте-

---

<sup>20</sup> Отметим, что 90 % уральской промышленности составляли горно-рудные предприятия и только 10 % – машиностроительные.

лей, между которыми будет конкуренция.

Таким образом, сложности модернизационных преобразований на Урале упирались в конечном итоге в существующие в крае особый уклад горнозаводской жизни, разветвленную систему традиционных отношений, «дореформенный» тип сознания, своеобразную духовную атмосферу. Все это было выражено, воплощено в исторически сложившемся уникальном облике горнозаводского Урала. Поэтому в первую очередь следовало бы говорить о значении социокультурной составляющей «уральского кризиса», о происходящей смене культурно-исторических, культурно-хозяйственных типов.

Однако, представление об отсталости уральской горнорудной промышленности, сохранявшейся архаичности ее организации подталкивало внешних наблюдателей к тому, чтобы и в культурном своеобразии Урала видеть прежде всего проявления той же отсталости, «задержки в историческом развитии». Кроме того, процесс сближения с Центральной Россией неизбежно должен был натолкнуться на сопротивление привычного стереотипа в сознании российского обывателя: малознакомый промышленный край с суровой природой, географически удаленный от столиц по определению должен был представляться глухой провинцией, глухим углом Российской Империи.

Действительно, ощутимая связь с допетровской культурной традицией и ранее отмечалась даже при беглом знакомстве с жизнью края. Так, П. И. Мельникова-Печерского, побывавшего здесь в первой половине XIX века, поразил сохраняющийся на Урале «русский дух в неподдельной простоте». «Здесь все: и образ жизни, и придания, и обряды носят на себе отпечатки глухой старины», – писал литератор в «Дорожных записках по пути из Тамбовской губернии в Сибирь» (опубликованных в 1841 году в журнале «Отечественные записки»).

В начале XX века этот сохраняющийся в крае человеческий тип, который Мамин-Сибиряк называл «старорусским», некоторые черты патриархальности в образе жизни и духовной атмосфере народного Урала в условиях отсутствия развитой светской культуры и профессионального «ученого» искусства воспринимались уже как результат непросвещенности народных масс, отлученных от подлинной культуры. В стороне оставался

тот факт, что этот кажущийся архаизм культурного состояния Урала сочетался, например, с традиционно более высоким, чем в Центральной России, уровнем грамотности горнозаводского населения и сложившимися традициями промышленного труда.

Трудно было поверить, что существовавшая на Руси до XVIII века древняя культурная традиция, которая была отвергнута петровскими реформами, не была безвозвратно потеряна, не погибла бесследно. Силой исторических обстоятельств она оказалась перенесена на Урал и получила здесь, в глубине России в новых условиях свое дальнейшее развитие. Пройдя свой путь становления (отличавшийся от культурного развития Центральной России) она стала основой формирования особой уральской культуры, определив ее неповторимый облик. Тем самым, культура Урала за несколько веков превратилась в относительно самостоятельную ветвь национальной культуры.

Конечно, большая роль в сохранении этой преемственности духовно-религиозных и художественных национальных традиций принадлежала старообрядцам, которые еще в «демидовской империи» составляли едва ли не половину населения. Все исследователи отмечают большое культурное и экономическое влияние, которое имели они в крае. Благодаря им Урал, превратившись на несколько веков в один из главных центров раскола (чье влияние распространялось на огромную территорию от Вятки до Тобола), и в начале XX века, несмотря на усилия светских и церковных властей, сохранял это свое значение<sup>21</sup>.

Но если посмотреть на всю историю горнозаводского Урала XVIII – XIX веков шире, то обнаружится, что данный вопрос имеет действительно принципиальный характер. Как ни странно, но именно Урал – наиболее мощно развивавшийся индустриальный район – дал свое решение проблемы соотношения материального производства и духовной жизни народа. Ставшая вызовом, формирующаяся в крае система производственно-экономических отношений, диктуемая всем ходом его промыш-

---

<sup>21</sup> После первой русской революции и последовавшей легализации положения старообрядцев именно на Урале, в Невьянске в 1910 году состоялся Всероссийский съезд христиан старообрядческого часовенного согласия.

ленного развития, не смогла разрушить духовно-религиозное ядро народного миропонимания.

Материальные отношения во многом оказались «локализованы» в производственной сфере и, тем самым, включены в существовавшую систему миропонимания, освоены народным сознанием, поняты как новый способ духовного освоения действительности. Народный Урал ответил на происходившие потрясения повышением напряженности духовной жизни, формированием особого типа религиозности и разгоревшимся с новой силой огнем «ревнителей древнего благочестия», для которых сохранение веры стало вопросом жизни и смерти.

Конечно, традиция национального искусства, которая пыталась сохранить себя на Урале, чтобы выжить, вынуждена была приобрести новые существенные черты, приобрести способность адаптироваться в новых условиях, стать более гибкой, динамичной по сравнению с традиционной крестьянской культурой. Результатом шедших в таком направлении изменений и преобразований стало зарождение на Урале особого уникального типа горнозаводской культуры, занимающего промежуточное положение между традиционной народной и культурой индустриального общества.

Появление такого культурного типа явилось выражением сложившегося, особого «уральского» способа жизни, возникшего и развившегося специфического мироощущения людей, связанных с эксплуатацией природных богатств, горных недр, их промышленным освоением и, одновременно, не оторвавшихся окончательно от земледельческого труда, сохраняющих традиционалистское, фольклорное сознание.

Одним из наиболее ярких выражений горнозаводской культуры стали уральские народные художественные промыслы. В условиях кризиса горнодобывающей отрасли Урала художественные промыслы как часть кустарной промышленности края продолжали демонстрировать свою жизнеспособность. Известный факт до сих пор потрясающий воображение: после остановки Екатеринбургской гранильной фабрики в городе возникло и было зарегистрировано 139 гранильных мастерских.

К началу XX века в кустарных промыслах, заметное место среди которых занимали художественные, на Урале было занято не менее 300 тысяч человек. По замечанию Бажова: «Случалось и так, что в одной избе у печки ножи да вилки в узор разделявают, у окошка камень точат да шлифуют, а под полатами рогожи ткут»<sup>22</sup>.

Говоря о мировом признании уральских художественных промыслов можно отметить, что за последние 30 лет XIX века изделия одних лишь каслинских мастеров 12 раз удостоивались самых высоких наград на всероссийских и международных выставках (в частности, золотых медалей на международных выставках в Париже (1867), Вене (1873), Филадельфии (1876), Копенгагене (1888, 1898).

Своей вершины достигло художественное чугунное литье. В 1900 году на Всемирной выставке в Париже Каслинский павильон, который иначе как «ажурным чудом» и не называли, произвел ошеломляющее впечатление на посетителей выставки и был удостоен Гран-при и Большой золотой медали.<sup>23</sup> На той же Парижской выставке 1900 г. екатеринбургские мастера-камнерезы были отмечены высшим призом за карту Франции, изготовленную из уральских камней.

При всем этом нельзя отделаться от тревожного ощущения за судьбу горнозаводской культуры в будущем. Она сложилась и существовала в русле фольклорной бесписьменной традиции, не являлась прямым отображением действительности, а была в народном представлении самим бытием, продолжающимся сотворением мира. Будучи ярким явлением мировой промышленной культуры Урал не удостоился знака (символа), который мог бы как якорь удерживать его от того, чтобы не соскользнуть в темную воду небытия. Не возникло и той единственной зарубки в памяти, которая стала бы общей для всех будущих поколений уральцев.

---

<sup>22</sup> Бажов П.П. Живинка в деле // Бажов П.П. Малахитовая шкатулка. – Свердловск, 1973. – С. 432.

<sup>23</sup> Заметим, что Каслинский павильон был представлен там в отделе горного дела и металлургии, а внутри него располагались и изящные статуэтки, и «чистый» чугун, произведенный на заводе.

Понятно, что в условиях начала XX века, когда край все сильнее втягивался в конкурентную борьбу на всероссийском рынке и должен был соотноситься с общенациональными тенденциями социально-экономического и политического развития, должен был пытаться примериться к характеру культурного состояния всего русского общества решить задачу создания масштабного образа Урала, выражающего его подлинный дух, особенности историческом пути могло только профессиональное искусство.

Проблему в данном отношении осложняло то, что профессиональное художественное творчество на Урале (живопись, театр, музыка, литература) находилось в процессе становления. Современное искусство в том или ином виде, конечно, присутствовало в общественной и светской жизни так называемой образованной публики прежде всего Перми и Екатеринбурга (с оперными театрами, симфоническими концертами, любительскими музыкальными кружками, художественными выставками). Однако от любительских и полупрофессиональных «занятий искусством», укладывающихся в определение «провинциальной художественной жизни», неоправданно было бы ожидать появления значительных произведений.

Особенность появления и развития на Урале современного профессионального художественного творчества общероссийского уровня, заключалась в том, что оно и прежде в лучших своих образцах вырастало из местной почвы. Уральских литераторов и художников питала связь с традиционной горнозаводской культурой. Даже по своему происхождению многие уральские художники и писатели (среди них: А. Корзухин, Д.Н. Мамин-Сибиряк, А.К. Денисов-Уральский, П.П. Бажов и другие) были выходцами из среды мастеровых, рабочих заводов, камнерезов, духовенства края. Показательна в этом отношении судьба династии тагильских старообрядцев-иконописцев Худояровых и пермской династии иконописцев Верещагиных (принадлежащие к третьему поколению этих семей получили образование в Императорской Академии художеств и стали профессиональными живописцами).

К концу XIX века это встречное движение народного творчества и профессионального искусства сохранялось. В ча-

стности, достижения каслинских литейщиков во многом связаны с приездом на завод в 1870-80-х гг. выпускников Академии художеств М.Д. Канаева, Н.Р. Баха, направивших развитие промысла в русло общероссийских тенденций. В 1902 году в Екатеринбурге открылась художественно-промышленная школа.

С другой стороны, эволюционизировала сама заводская среда, претерпевали изменение ее художественные вкусы. Например, почти на всех заводах в 1880-90-х годах существовали любительские театры. Рабочий самодеятельный театр был создан в Нижнем Тагиле, на Каслинском заводе, инициаторами и участниками спектаклей являлись зажиточные мастеровые. О распространенности заводских и сельских хоров говорит хотя бы тот факт, что к трехсотлетию Дома Романовых в 84 местах народными хорами была поставлена опера Глинки «Жизнь за царя» (причем в 30 случаях опера была показана полностью).

Уральская интеллигенция, уральские художники со своей стороны все острее начинали осознавать ценность, самобытность, неповторимый характер горнозаводского Урала. «Горячо любя свой Урал, – писал А.К. Денисов-Уральский, – я пожелал быть ему полезным в той области, которая для меня доступна; пусть другие сделают это в тех областях, которые им доступны!» Такой постоянно прорывающийся в словах и чувствах уральских художников пафос мог бы показаться в другой ситуации даже несколько странным, если не принимать во внимание, что он был обусловлен искренней обеспокоенностью за будущее народной уральской культуры.

Так отрывались перспективы становления самобытного профессионального уральского искусства.

Однако, творчество еще немногочисленных профессиональных уральских художников к началу XX века не достигло того качественного уровня, который позволил бы решить главную стоящую перед ними задачу – выразить дух народного Урала, помочь процессу его самопознания.

Вспомним, что Мамина-Сибиряка сравнивали с Эмилем Золя. А где же Джек Лондон «уральской Калифорнии»? Где эпическая картина жизни уральских «заводов»? В каких краях заплутали те, кто подобно Крейцвальду, создавшему Калевалу, способны были бы оценить неповторимый горнозаводский

фольклор, реконструировать уникальнейшую мифологию горнозаводского Урала? Где художественное исследование судьбы старообрядческой уральской Атлантиды? Где захватывающие истории возникновения «торговых капиталов» (когда какой-нибудь товар, скажем, популярный в России «кяхтинский» чай, кунгурские купцы везли за четыре тысячи верст через всю Сибирь от границ Монголии)? Где изображение драмы почти 7000 казаков Уральского войска, не согласившихся с Высочайшим повелением 1874 года (приравнивавшего их к армейскими чинам) и сосланных с Яика в Сибирь и Среднюю Азию? Где, наконец, эпопея поисков в конце XIX века этими «лыщарями Уральского войска» легендарного Беловодья?

Об интересе Пушкина к человеческому типу, возникшему на Урале, уже говорилось, есть предположение, что прототипом старца Зосимы в романе Достоевского «Братья Карамазовы» послужил старец из Туринска, типаж для своей картины «Боярыня Морозова» нашел здесь Суриков. Но все это лишь скудные, фрагментарные обрывки не созданного полотна. Потрясающие темы, сюжеты, образы уральской истории практически не нашли своего места в русской литературе, изобразительном искусстве, театре.

В XIX веке в русской литературе и искусстве была создана романтическая поэтика Кавказа, возник колоритный образ Малороссии и мрачная таинственность Петербурга, открыта красота средней полосы России, воспета величественность Волги и тихое обаяние «московских двориков». Урала же как будто не существовало в это время вообще. Когда столько внимания с петровских времен было уделено стремлению России на Запад, отечественная культура словно бы не поспевала за одновременным грандиозным процессом движения российского государства на Восток.

Известный горный инженер Н. Штейнфельд писал об Урале: «В течение 200 лет вся Россия пахала и жала, ковала, копала и рубила изделиями его заводов; носила на груди кресты из уральской меди, ездила на уральских осях, стреляла из ружей уральской стали, пекла блины на уральских сковородах, брэнчала уральскими пятаками в карманах. Урал удовлетворял потребности всего русского народа». Все это было сказано о народной



памяти, о признательности Уралу со стороны крестьянской России – страны «безмолвствующего большинства». Хотя оставил Урал и другой след в истории двухвекового периода.

Уральским железом чермозского завода был покрыто здание английского Парламента (Вестминстерский дворец со знаменитым Биг Беном), тагильской медью обшита Статуя Свободы, подаренная Францией в 1889 году Соединенным Штатам. Малахит работы уральских мастеров в мозаиках Исаакиевского собора, декоративном убранстве Зимнего Дворца и Мраморного дворца А. Ринальди; уральское чугунное литье в ансамбле Царского Села, в отделке петербургских дворцов и московских особняков. Произведения камнерезного искусства екатеринбургских гранильщиков составили целый раздел в коллекциях Эрмитажа. И это не говоря о вкладе Урала в промышленное строительство России в целом и вооружение ее армии, флота, в частности.

Непреклонное «свидетельство» реальности этой исторической «отдачи» Урала для него самого проявлялось в необходимости все больше считаться с сокращением своих рудных и лесных богатств, истощением малахитовых запасов, довольствуясь лишь воспоминаниями о бесследно пролетевшей «золотой лихорадке».

Уральские писатели и художники на рубеже веков много сделали, чтобы историческое значение промышленного Урала получило достойное признание в стране. Они в значительной степени успели зафиксировать, описать горнозаводский Урал как особую реальность, обладающую неповторимым обликом. Но время не позволило процессу самопознания края стать до конца очевидным, насущным, позволяющим увидеть в нем некую отправную точку для будущего. Не только будущее Урала было туманно, но и история края не нашла себе надежную защитную формулу.

Не успел родиться и образ, который стал бы ключевым для определения исторического пути Урала, позволил бы во всей полноте выразить его дух. Эта недосказанность, недоопределенность могли вызывать тем большую тревогу, что Россия и вместе с ней Урал с убыстряющейся скоростью двигались навстречу событиям, которым суждено было во многом изменить

их судьбу. Край вступал в XX век, не обретя себя по-настоящему, не защищенный перед лицом попыток волевым путем переписать его историю, переопределить его судьбу.

Создание образа «Урала демидовского» оставалось не решенной задачей. К его созданию снова и снова будут обращаться в своем творчестве уральские художники. Он будет продолжать волновать воображение, тревожить умы и души. В этом образе будут искать уральцы ключ к пониманию своей истории и самих себя.

## Глава 2.

### Урал, пробужденный и обманутый революцией

*Сколько понадобилось лжи  
В эти проклятые годы,  
Чтоб разъярить и поднять на ножи  
Армии, классы, народы.*  
М. Волошин. Терминология (1921)

То, как Урал прошел сквозь все потрясения начала XX века, какие изменения происходили в нем под их влиянием не может быть до конца понято без учета особенностей предшествующей истории края.

Характеризуя ход Первой русской революции 1905–1907 годов на Урале, как правило, говорят о тысячах рабочих участвовавших в стачках и забастовках, об активности политических организаций, о так называемом мотовилихинском вооруженном восстании (где около сотни боевиков из организаций РСДРП и эсеров на несколько дней захватили завод), и конечно, об исключительной роли «верного ленинца, пламенного революционера» Я. М. Свердлова.

Особенно выделяют из этого ряда событий тот факт, что на Урале, на Алапаевском металлургическом заводе в 1905 году (на несколько месяцев раньше, чем в Иваново-Вознесенске) возникли первые в стране Советы рабочих депутатов. Затем такие Советы под разными названиями были созданы в Надеждинске, Мотовилихе, Нижнем Тагиле, Екатеринбурге, Уфе, Златоусте, Ижевске – всего в более, чем 20 городах и заводских поселках. Повышенное внимание к этому явлению заключается в том, что повсюду в России оно выступало самым ярким свидетельством и высшим выражением борьбы рабочих за политическую власть.

Однако вот, что странно: на таком фоне истории вынуждены признавать, что в целом «антиправительственный натиск» на Урале был слабее, чем в других регионах страны. Оказывается, уральские мастеровые не проявили в 1905 году какой-то повышенной революционности. Мотовилихинские бое-

вики продолжали сопротивление вопреки решению большинства служащих и многих рабочих прекратить забастовку; алапаевский Совет прежде всего пытался взять под контроль организацию производства на своем заводе; на выборах в I Государственную Думу в начале 1906 года большинство депутатских мест в ней от четырех уральских губерний получили либералы, наименьшее – правые и левые партии.

Но если появление Советов нельзя отнести на счет одних лишь формирующихся в заводской среде «революционных традиций», тогда в каком другом контексте следует рассматривать данный факт?

Об особом отношении уральских рабочих к «своим» заводам уже говорилось так же, как и о сохраняющихся в крае, что отмечалось Д. И. Менделеевым, прочных традициях артельной организации труда на них. Но представляем ли мы подлинный характер этих традиций, как привычки уральских мастеровых к самоорганизации и самоуправлению?

Артельный характер уральской народной жизни, выросший из общинных начал (большую роль в сохранении которых сыграли старообрядцы), принимал самые разнообразные формы, но суть их оставалась общей. Артель представляла собой самостоятельный трудовой коллектив, создававшийся для выполнения любых хозяйственных, производственных работ.

Одно из отличий русской артели от западного кооперативного движения, заключалось в том, что организация артели имела в виду не только материальный интерес, погоню за прибылью. Многие исследователи сходятся в том, что она наиболее полно соответствовала духовно-нравственным потребностям народа и отдельной личности, отвечая народным представлениям о справедливости, равноправии, значении товарищеской поддержки и взаимопомощи, идущих от принципов трудовой демократии. Началом равноправности артели резко отличались от капиталистических предприятий.

«В этих идеалах воплощал он [народ – А.М.] не только стремление к улучшению своего материального положения, но и стремление личности к освобождению... к равноправию, к народоправию и сознательности, к уважению человеческого достоинства в себе и других, к дружбе, братству и т.д. Все эти

прогрессивные течения, оставшиеся таковыми до сих пор, народ облек без посторонней помощи в понятие об идеальной артели и, естественно, крепко держался за нее и, несомненно, будет неуклонно идти к ней до тех пор, пока она не станет для него действительностью, реальностью», – писал в разгар русской революции исследователь народной жизни М. Слобожанин<sup>24</sup>.

Незнакомому с этим вопросом или помнящего лишь о «каторге уральских казенных заводов» поражает, насколько самостоятельна и ответственна в своих действиях была артель, какими широкими полномочиями обладал благодаря ей производственный коллектив. Вот, например, лишь несколько пунктов из договора между артелью рабочих Кушвинского завода (где такая форма организации труда применялась в кричном, листокатальном и ударно-трубочном цехах) и администрацией предприятия.

«1) Артель обязуется содержать полный состав людей, необходимых для управления доменными печами; 2) содержать сторожей для охраны зданий и машин; 3) припасы получать из заводских запасов по установленной цене; 4) содержание всех машин и поправку их, равно и других заводских сооружений (железных дорог, ворот), принимает на свой счет, кроме капитальных исправлений; 5) инструменты, существующие в наличности, артель получает от завода, в случае же недостатка покупает за свой счет; 6) артель получает по истечению каждого месяца плату <...>; ... 8) артель обязуется выплавлять чугун под руководством управления завода и вообще выполнять все его требования; ... 10) каждый рабочий, член артели обязывается служить делу честно и добросовестно ...»<sup>25</sup>

Существуют яркие примеры успешной деятельности артелей во второй половине XIX века на Горноблагодатских заводах, на Екатеринбургском механическом заводе. Продолжающиеся попытки рабочих взять завод в аренду и самостоятельно организовать работу там неоднократно отмечались и

---

<sup>24</sup> М.Слобожанин. Историческое развитие идей артельного движения. Боровичи. 1919. С.14.

<sup>25</sup> Архив истории труда в России. Пг., 1922. Кн.5. С.101.

перед самой революцией. Так, в 1905 году 400 семей рабочих обратились в правительство с просьбой передать им в аренду Нижне-Исетский железоделательный завод, который государство хотело закрыть из-за его убыточности. Рабочие заявляли, что если завод будет сдан им в аренду, то они образуют товарищескую артель по уставу, утвержденному правительством, и займются производством сортового, листового и кричного железа, металлических и кузнечных изделий.

Министерство земледелия и государственных имуществ, на имя которого пришло прошение рабочих, отнеслось к нему отрицательно, памятуя неудачный опыт артельного хозяйства рабочих Воткинского казенного механического завода и подобные организационные начинания на самом Нижне-Исетском заводе, имевшие место в 1890 году. К сожалению, это вообще отвечало политике правительства, которое вместо поддержки артельных товариществ в условиях хищнического российского капитализма ставило их в один ряд с монополистическими объединениями, избегавшими добросовестной конкуренции (вроде известного всем Продамета, прибравшего к рукам почти весь рынок металла в России).

Поставив артель в неблагоприятные условия, лишив ее возможности обновляться, ограничивая ее самостоятельность на производстве государство получало повод говорить об ее отсталости и архаичности. Тем не менее, обращает на себя внимание не только широкое распространение производственных, ремесленных и промышленных артелей на Урале, но и развитие других их форм – кредитных товариществ и кооперативов, потребительских и крестьянских сельскохозяйственных обществ. Урал постоянно держался на 2–3 месте в России по масштабам кооперации, сотни тысяч человек в крае были заняты в кустарной промышленности. Таков был масштаб экономической самостоятельности и нравственной самостоятельности уральцев, определявший их действительные интересы и отношение к происходящему вокруг них в начале XX века.

Начавшаяся Первая мировая война, встреченная в крае под патриотическими лозунгами, вновь привлекла внимание российского правительства к состоянию промышленности Урала. Однако попытки представить модернизацию и concentra-

цию горнозаводской промышленности в качестве магистрального направления развития всей хозяйственно-экономической жизни края отрицали как устаревшие не только прежние традиционные формы ее существования, но и игнорировали интересы «народного производства» – кустарных промыслов, растущей фабричной промышленности.

Предпринимаемые центральным правительством меры не смогли устранить усилившиеся неравномерности и диспропорции в перестраиваемой уральской экономике, предотвратить разразившийся топливный и продовольственный кризис, ухудшение положения в сельском хозяйстве края. Следствием этого стал рост недовольства населения и социальной напряженности (прорывавшихся в организации забастовок, «буйств» призываемых в армию резервистов, «продовольственных беспорядков»).

Край нуждался в переменах, которые изменили бы положение основной массы горнозаводского населения, раскрыли созидательную энергию народного Урала, опирались на трудовые традиции, зародившиеся в исторически сложившейся здесь системе хозяйствования. Отсутствие подлинной общественной свободы, ограниченный характер гражданских и политических прав в России, на Урале (с его сохраняющимся Горным законодательством, посессионными отношениями) воспринимались как пренебрежение столичных властей интересами края, возможностями его развития в соответствии со своей внутренней логикой, тягой к самоустроению.

Демократические преобразования в стране должны были открыть на Урале пути для участия широких масс населения в решении вопросов своей судьбы, проникновения во все области государственно-общественной жизни и культуры. Народная психология, направляемая смутным, политически не оформленным, скорее психологически-бытовым идеалом самоочинности и самостоятельности, требовала превращения народа из пассивного объекта воздействия в активного субъекта строительства жизни.

Именно с такими ожиданиями восприняли на Урале события Февральской революции.

После отречения Николая II и последующих событий в Петрограде во всех основных центрах Урала в течение нескольких дней произошла передача власти органам местного самоуправления. Пермский губернатор подписал об этом с губернской земской управой соответствующий акт и передал городскую полицию в ее распоряжение. В Екатеринбурге полиция и жандармерия подверглись разгрому, были освобождены из тюрьмы политзаключенные. Одновременно происходило смещение и арест части чиновников, представлявших старую власть. В уральских гарнизонах солдаты устроили «чистку» офицерского состава.

Начали реализовываться постановления Временного правительства, объявлявшие политическую амнистию, свободу слова, собраний, печати, отмену цензуры и принудительного призыва в армию. Повсеместно вышли из подполья левые партии. В Перми и Екатеринбурге появилось множество новых периодических изданий, представлявших весь спектр идейных направлений и партийных позиций. На волне митинговой демократии среди прочих общественных организаций были созданы Советы. Вместо поста губернатора была введена должность губернского комиссара Временного правительства.

В поддержку происходящего в адрес Временного правительства направлялись многочисленные телеграммы. Например, интеллигенция губернской Перми, «воодушевленная горячим желанием отдать силы на благо обновления России», приветствовала в своем послании членов нового правительства как «смелых строителей молодой демократической России»<sup>26</sup>.

Отношение массы уральских рабочих к происходящим переменам характеризует тот факт, что в марте – апреле на Урале фактически приостановилось забастовочное движение. Уральские рабочие на деле проявляли готовность лучше работать на укрепление обороны революционной России. Так, собрание рабочих Златоустовского завода, приветствуя револю-

---

<sup>26</sup> Цит. по ст.: Селянинова Г. Культурная жизнь Перми в период революции 1917 г. и гражданской войны // В поисках истины. Интеллигенция провинции в эпоху общественных потрясений. – Пермь, 1999. – С.72.



цию, образование Временного правительства и Петроградского Совета, «постановило немедленно стать к станкам». Уполномоченный Уральского горного управления Э.Ф. Юон, объехавший заводы Гороблагодатского округа, отмечал в отчете, что работа почти везде идет лучше, чем до революции, программы выполняются и заказы сдаются в срок<sup>27</sup>.

В то же время в первые месяцы после Февральской революции с уральских заводов по требованию рабочих были удалены почти полторы сотни администраторов и служащих, дискредитировавших себя жестоким обращением с работниками, различного рода злоупотреблениями. Некоторые из них по решению рабочих собраний передавались воинским начальникам для отправки на фронт. Ряд управляющих заводами рабочие удалили по подозрению в сознательной задержке выполнения военных заказов, что приравнивалось к измене<sup>28</sup>.

Наиболее решительно настроенные новые органы местного самоуправления явочным порядком стали отменять стеснительные меры, связанные с использованием горнозаводским населением земель, лесом, покосами, занятиями промыслами, сохранявшихся на большинстве заводов со времен реформы 1861 г. и усиленные в годы войны.

В первые месяцы после революции на Урале было создано 145 Советов рабочих и солдатских депутатов. Хотя уральские Советы с момента своего возникновения пользовались более широкими правами, чем Петроградский Совет, в отличие от Петрограда на Урале до августа 1917 года двоевластия не было: Советы и Комитеты общественной безопасности поддерживали местные органы Временного правительства.

Как и по всей стране, в подавляющем большинстве уральских Советов (в 116-ти из 145-ти), преобладание получи-

---

<sup>27</sup> История Урала в период капитализма. – М., 1990. – С.374.

<sup>28</sup> Это, однако, не исключало того, что заводскими комитетами назначались на руководящие должности неподготовленные лица, сковывалась инициатива прочих специалистов, устанавливалась завышенная заработная плата, что приводило к падению производства.

ли меньшевики и эсеры, большевики – в 29-ти<sup>29</sup>. В чем видели роль Советов представители меньшевиков и эсеров следует из того, что они проявляли свои властные полномочия главным образом в решении проблем общественно-хозяйственной жизни края: устанавливали внутренний распорядок на заводах, расценки, продолжительность рабочего времени, заботились о снабжении населения продовольствием, о лесных и рудных заготовках, назначали и увольняли заводских служащих.

Следует отметить, что в данный период не только меньшевики и эсеры, обладавшие преимущественным влиянием на рабочих и крестьян, но и уральские большевики признавали, что добиваться решения главных задач революции следует «давлением на Временное правительство». Последнее в свою очередь демонстрировало свое внимание к проблемам развития края. Только в течении первого месяца после революции с целью глубже разобраться с ситуацией на Урал была направлена комиссия члена Государственной Думы, отвечающего за положение на транспорте А. А. Бубликова, встречи с рабочими проводил министр торговли и промышленности А. И. Коновалов. 10 апреля 1917 года Временное правительство направило ко всем рабочим Урала подписанное премьером и всеми министрами обращение, которое содержало обещания заботы и призывало с доверием относиться к начинаниям правительства.

Но перспектива укрепления демократических свобод, постепенного улучшения положения в стране, требующая терпения и кропотливого труда, устраивала не все политические силы. Из эмиграции, длившейся 17 лет, в Петроград прибывает В. Ленин. Адепт и теоретик «мировой пролетарской революции» он ошарашивает даже своих однопартийцев, сходу провозглашая в качестве политической задачи момента борьбу за изменение общественно-политического устройства России, установление «диктатуры пролетариата» (Георгий Плеханов называл «Апрельские тезисы» «бредом»).

---

<sup>29</sup> К началу июля большевики возглавляли лишь 12,3% всех уральских Советов.

В представлениях ленинских соратников все стремительно начинает переворачиваться с ног на голову, российская политическая ситуация словно бы выворачивается на изнанку. Любые намерения и действия существующего Временного правительства («правительства капиталистов») объявляются изначально лживыми, продиктованными исключительно интересами российской буржуазии; создание парламентской республики провозглашается «шагом назад» по сравнению с воображаемой «республикой Советов»; продолжавшаяся мировая война по-прежнему называется «грабительской» и «империалистической», а демократический мир при нынешнем положении признается невозможным.

Неукротимая ленинская воля к власти не считалась ни с какими обстоятельствами. Иначе, как могла политическая организация, выразитель идеологии пролетариата претендовать на власть в стране, где промышленных рабочих было по разным подсчетам (в зависимости от того, кого считать «рабочим») от 2,8 до 3,6 миллионов, то есть где-то 2,5 – 5 % от всего населения. В их число, естественно, включались 800 тысяч уральских рабочих.

Нужно было очень хотеть, чтобы не заметить, что уральский рабочий – «не пролетарий в европейском смысле слова» (Л. Воеводин), что он «со страдой, землей, крестьянскими взглядами» имеет «специфически уральский тип» (А. Митинский). И это не говоря даже о целой армии углежогов, чьи условия жизни и труда отличались крайним своеобразием, рабочих, занимавшихся сплавом леса, трудящихся кустарных артелей, старателей (полурабочих-полупредпринимателей), чье существование целиком зависело от «фарта».

Тем не менее, вдохновленные ленинской убежденностью, что в России существует (почти волшебная, если смотреть с точки зрения исторической практики) возможность для немедленного и окончательного решения всех общественных противоречий, уральские большевики согласились с тем, что все дело сводится к борьбе за политическую власть. Проблема заключалась в том, что общая численность «относительно сильной большевистской партийной организации» после выхода ее из подполья составляла примерно 500 человек на весь

Урал. В Екатеринбурге с населением около 80 тысяч жителей (к которым следует добавить еще 50 тысяч находящихся здесь солдат четырех полков) партийная организация состояла из 40 человек.

Зато успехом большевистская пропаганда пользовалась среди солдат военных гарнизонов. С началом войны Урал стал местом сосредоточения большого количества войск. В 40 гарнизонах здесь было дислоцировано около 210 тысяч человек. В четырех уральских губерниях было мобилизовано до 45% крестьян трудоспособного возраста. Для таких солдат реквизиции скота и гужевая повинность (усугублявших и без того трудное положение в деревне), закрытие казенных винных лавок, проведение мобилизации в разгар полевых работ, нежелание идти на фронт служили постоянным поводом для волнений и стихийных выступлений. Значение этой силы большевики оценили сразу.

В середине 1917 года на Урале самыми крупными были организации эсеров (до 40 тысяч человек), в РСДРП числилось 25 тысяч членов. Хотя численность партийной организации уральских большевиков быстро росла, сложно было надеяться на то, что они смогут демократическим путем на основе выборов прийти к власти. Следовательно, необходимо было добиваться обострения политической ситуации в регионе. И вот то, что еще недавно являлось предметом обсуждения с Правительством, признавалось требующим поиска компромиссов в отношениях с хозяевами горнозаводской промышленности, теперь начинает рассматриваться как проявление «антагонистичности классовых интересов», превращается в повод для конфронтации. II Уральская областная конференция РСДРП прямо заявляет о необходимости подготовки к «новой революционной войне».

Искренне убежденные в своей исторической правоте члены местной организации РСДРП не останавливались ни перед чем, используя демагогию, популизм, перехватывая лозунги других политических партий. Они активизируют свою деятельность среди рабочих, солдат, крестьян, в профсоюзах, добившись того, что число выступлений и забастовок не только увеличилось, но на них все больше появляется политических

требований. РСДРП добила, что почти половина Советов поддерживала лозунг «Вся власть Советам!». Численность отрядов красной гвардии достигает 5 тысяч человек. Кроме того, большевика удастся разогнать солдат, и около половины состава военных гарнизонов края присоединятся к их требованиям, став опорой готовящихся к захвату власти сил.

Не будем забывать, что все это продлевается в тылу воюющей страны, продолжается Первая мировая война, Россия участвует в идущих на фронтах сражениях.

Когда 26 октября в Екатеринбург пришло известие о произошедшем в столице перевороте и свержении Временного правительства, исполнительный комитет городского Совета рабочих и солдатских депутатов в тот же день объявив себя единственной властью в городе, заявил о лишении власти уездного и городского комиссаров Временного правительства. Переход власти в руки большевиков обеспечило наличие в городе отрядов рабочей красной гвардии и поддержка значительной части солдат местного гарнизона. В ряде других мест переход власти в руки Советов не получился таким быстрым.

Потребовалось время, чтобы власть большевиков утвердилась в городах и поселках Пермской губернии, других районах Урала. В самой Перми, Нижнем Тагиле и ряде других опорных центров борьба за переход власти сопровождалась вооруженными столкновениями и растянулась вплоть до начала 1918 года. В сельской местности, где Советы продолжали возглавлять умеренные социалисты, отстранение их от власти происходило с помощью вооруженных красногвардейских отрядов.

На Урале, в отличие от всех других регионов России, сразу набрало силу казачье сопротивление большевистской власти. В Оренбурге попытка большевиков вооруженным путем захватить власть была пресечена войсковым правительством во главе с А.И. Дутовым. Уже 1 ноября атаман Дутов, издав приказ, объявлявший войну советской власти, развернул боевые действия, вскоре захватив при поддержке башкир и казахов Оренбург, Троицк, Верхнеуральск.

Большевики захватили власть в условиях свободы, в стране, которая с 1 сентября официально являлась республи-

кой. О том, что изменилось в крае, каков был подлинный характер совершенного ими переворота лучше всего свидетельствуют предпринимаемые ими конкретные шаги. Так, в Екатеринбурге неограниченные полномочия по управлению городом получил созданный при Совете Военно-революционный комитет из пяти человек (из них четверо – большевики). Немедленно была закрыта кадетская газета «Зауральский край», а типографии было предписано приступить к печатанию – газеты «Борьба». Запрещена была деятельность организаций кадетов. Подавлены были выступления служащих телеграфа и учителей, протестовавших против насильственного захвата власти. По всему Уралу из Советов изгонялись представители партий, не признавших власть большевиков.

О том, как происходило формирование местного советского аппарата, свидетельствует хотя бы такой эпизод, словно взятый из кинотрилогии о Максиме (правда, дело происходило не в банке, а в суде, и в главной роли выступал не герой Бориса Чиркова, а Ф. Голощекин – первый областной комиссар юстиции). «Был красочный момент, – вспоминал Голощекин по поводу того, как они «брали» Екатеринбургский окружной суд, – когда я, матрос Хохряков и кто-то из рабочих Верх-Исетского завода явились в суд, собрали всех членов, председателя и объяснили им, что мы, ничего не понимая в юридических науках, все же становимся во главе, чтобы организовать новый революционный суд»<sup>30</sup>. К этому следует добавить, что институт мировых судей был заменен местными судами, кроме того был учрежден революционный трибунал.

Несколько месяцев параллельно с Советами продолжали существовать «органы буржуазного местного самоуправления» – городские думы и земства. Советы, не имея возможности сразу принять на себя выполнение их функций, пытались поставить их под свой контроль, посылали туда своих представителей. Но для этого опять-таки надо было пройти через выборы. И тогда ситуация начинала колебаться. На выборах в Учредительное собрание, которое должно было решить вопрос о формах государственного правления России и выработать Консти-

---

<sup>30</sup> От февраля к Октябрю. – М., 1957. – С. 111.

туцию (а по замыслу большевиков – придать легитимность их власти), состоявшихся в ноябре-декабре 1917 года, на Урале 54% голосов получили эсеры и меньшевики, буржуазные партии – 28%, а большевики – только 18,1% (то есть меньше, чем по стране в целом, где они получили 23,9% голосов).

Невзирая на это, большевики продолжали прилагать все усилия к укреплению своей власти. Реализация прежних лозунгов – рабочего контроля над производством и распределением продуктов, национализации банков – быстро начала переходить в борьбу с владельцами предприятий, купечеством, высшими чиновниками (что соответствовало теоретическим представлениям о начавшемся после «социалистической революции» переходе российского общества к социализму, в котором не место эксплуататорским классам).

На практике попытки вмешательства в управление производством и вызванное ими сопротивление собственников предприятий породили дезорганизацию в работе предприятий вплоть до вынужденной остановки части из них. В ответ на это, раньше, чем во всей остальной стране, на Урале началась кампания по национализации промышленности (к концу мая 1918 г. в собственности государства уже находились предприятия 25 горных округов; к 1 июля 1918 года ведущая отрасль Урала – металлургия – была национализирована на 85%.)

Говорят, что до половины всех уральских рабочих в начале поддержали этот процесс. Однако кампания, проходившая без какого-либо плана, беспорядочно, скоро стала напоминать разграбление «национализированного» местными властями всех рангов, что повлекло за собой резкое падение производительности труда и сокращение объемов производства.

Декретом о земле крестьянам была гарантирована передача в их собственность без всякого выкупа помещичьей земли. Но на Урале, где помещиков в «чистом виде» не было, стремление провести весной 1918 года перераспределение земли на основе уравнительной трудовой или потребительской нормы вылилось в перекраивание земельных наделов самих крестьян. В результате нередко выходило, что у некоторых даже бедных крестьян землю до нормы отрезали, а другим (далеко не всегда самым бедным) – добавляли.

Свертывание внутренней торговли в стране происходило в соответствии с идеологической установкой, предполагавшей становление при социализме прямого товарообмена. Оно началось с подтверждения незыблемости, введенной еще Временным правительством, хлебной монополии, и было дополнено госмонополией на промышленные товары. С мая 1918 года силами продовольственных комитетов, комбедов и подотрядов началось осуществление «продовольственной диктатуры», вызвавшей сопротивление уральского крестьянства.

Активное наступление предприняла новая власть и против православной церкви на Урале, в частности, против монастырей.

Несоответствие подлинных намерений большевиков стихийным потребностям и демократическим инстинктам народных масс, втянутых в революционные преобразования, начинало все больше обостряться. Чем дальше, тем более очевидным становилось, что свою главную задачу большевики видели не в освобождении творческих потенций народной жизни, не в утверждение демократии в ее принятом смысле, а во внедрении в живую ткань народной жизни искусственно конструируемой общественной модели, создании социализма как «нового общества».

Свои цели большевики стремились навязать народу, всему российскому обществу. Но так как их вера не являлась верой большинства, они должны были идти по пути ограничения политической и экономической свободы. Право на использование «революционного насилия» требовало признания «непросвещенности», косности русского народа, неспособного в одиночестве подняться до вершин марксистской мысли.

В этой обстановке противостояние между позицией партии коммунистов и стремлением русского народа к свободе, к устройению всей своей жизни на началах самочинности вышло наружу, приняло открытый характер.

В начале 1918 года последовал разгон Учредительного собрания. На Урале реакцией на эти события стали политические стачки и демонстрации, прокатившиеся по многим городам и поселкам, включая Пермь, Бисерть, Шайтанку, Кунгур, Сарапул и другие. Весной 1918 года, когда стало понятно, что



собой на деле представляет аграрная политика новой власти, начали вспыхивать стихийные выступления уральских крестьян против большевиков.

Сигналом к новому выступлению антибольшевистских сил стало начавшееся 24 мая 1918 года восстание чехословацкого корпуса, уже через два дня захватившего Челябинск. Волна рабочих выступлений (включая крупнейшие: Невьянское, Саткинско-Златоустовское и Ижевско-Воткинское), по сути, настоящая война рабочих против коммунистической власти охватила весь Урал. Крестьянские выступления весной и летом 1918 года, начинаясь нередко в масштабах одного села или уезда, распространялись на весь край (включая территорию современных Пермской, Челябинской, Курганской, большей части Свердловской областей). Башкирию, Удмуртию, соседние регионы. В Башкирии это движение приняло еще и характер национально-освободительного и продолжалось под руководством национального правительства (Ксе-Курултай).

Одной из кульминационных точек антикоммунистической войны 1918 года явилось Прикамское восстание, когда против власти большевиков поднялись рабочие заводов Ижевска и Воткинска. Восстание имело огромное значение для событий на Восточном фронте и стало для тогдашней московской власти сильнейшим ударом. По своей продолжительности – полных три месяца (август-ноябрь) – оно осталось самым продолжительным в истории Гражданской войны.

Ижевская Народная армия численностью в 70 тысяч человек была самым крупным воинским соединением, действовавшим против большевиков (ни одна белая армия на Восточном фронте не имела тогда такой численности). Брошенные на подавление восстания отряды питерских рабочих немедленно перешли на сторону восставших. Ижевские повстанцы вооружили не только себя и окрестных крестьян, но и отправили оружие Народной армии Самарского Комуча, а покидая с женами и детьми город, тысячи винтовок передали Сибирской армии.

Соппротивление на Западном Урале продолжалось два месяца, после чего ижевские и воткинские повстанцы прорвали фронт и ушли на соединение с войсками Колчака, где стали

самой боеспособной дивизией, продолжая воевать под красными знаменами<sup>31</sup>.

В соответствии с современной исторической реконструкцией получается, что фактически Урал был освобожден самым повстанческим движением еще до прихода белых войск (которым пришлось выбивать красных только из крупных центров, вроде Екатеринбурга и Перми, очищать от них Транссибирскую магистраль). На Урале белые армии существенно пополнили свои ряды вооруженными формированиями повстанческого рабочего и крестьянского движения.

В конце июля 1918 года войска белых без боя вошли в Екатеринбург, где накануне произошло антибольшевистское выступление. Уральский облсовет эвакуировался. Но за неделю перед этим совершилось трагическое и роковое по своим последствиям событие: расстрел в Ипатьевском доме – «доме особого назначения» – Николая II и его семьи<sup>32</sup> (ранее в Перми был казнен брат Николая II Михаил, великие князья с семьями были убиты под Алапаевском). То, что тогда представлялось вынужденной мерой, продиктованной военной обстановкой, объяснялось особым радикализмом уральских большевиков было суждено остаться в человеческой памяти не просто в качестве одного из узловых моментов гражданской войны. Глубинный, символический смысл и трагическая необратимость

---

<sup>31</sup> Нельзя сказать, что эти красные знамена ижевских рабочих вызвали восторг у колчаковцев. Но такова была реальность Гражданской войны, допускающая невообразимые в другое время союзы. Ижевцам больше просто не с кем было объединяться. Вообще, трудность выделения рабочего движения в самостоятельную силу заключалась в том, что большевики вместе с узурпацией власти присвоили себе монопольное право выступать от имени рабочего класса.

<sup>32</sup> Уже 17 июля Ф. Голощекин – близко знакомый с Я. Свердловым по туруханской ссылке – докладывал в своей телеграмме: «Москва, Кремль. Скажите Свердлову, всю семью постигла та же участь, что и ее главу. Официально семья погибнет в эвакуации». В последовавшем же заявлении самого советского правительства было сказано, что «из-за тяжелой военной ситуации и наличия контрреволюционного заговора в Екатеринбурге по решению Уралсовета был расстрелян Николай II, а его семья переведена в безопасное место».

произошедшего проявились в том, что во всей российской истории пролегал отныне непреодолимый водораздел.

А в это время в Перми, где сохранялась власть большевиков, чтобы поднять «революционный дух» народа, организуется пафосное празднование Первой годовщины Октября. К октябрьским торжествам были созданы окружные и волостные комиссии по подготовке к этому мероприятию. Были проведены, приуроченные к главному событию, художественные конкурсы: музыкальный – на создание нового русского гимна, художественный – на проект памятника, в ознаменование годовщины (в центре города рядом с оперным театром был установлен памятник на братской могиле коммунистов П. Хохрякова, С. Большакова и Светлакова).

Городской Союз свободных художников объявил конкурс на лучший политический плакат. Лучшей была признана работа местного преподавателя рисования под названием «Вперед на бой, перед нами день, великий день освобождения». В день праздника весь город был украшен арками, лозунгами, плакатами, праздничными гирляндами, портретами вождей. Вечером при участии всей труппы в городском театре была представлена мелодрама «Ученик дьявола». Устроенные пышные торжества призваны были поселить в сознании горожан идею о всемирно-историческом значении того, что называлось «октябрьской социалистической революции»<sup>33</sup>.

Впрочем, и в воинских частях в условиях боевых действий большевики огромное внимание уделяли агитационной работе и пропаганде. С лета 1918 года, когда после тяжелых боев на Восточном фронте обнаружилась полная негодность партизанско-стихийных методов руководства армией, основой концепции военного строительства большевиков становится формирование корпуса военных комиссаров. На Восточный фронт в течение менее полутора месяцев было послано почти тысяча агитаторов. Первым в армии красных на фронтах гражданской войны стал созданный в Екатеринбурге политотдел Северо-Урало-Сибирского фронта (переименованного вскоре в 3-ю армию Восточного фронта).

---

<sup>33</sup> См. подробнее: Селянинов Г. Указ. соч. – С.80 – 81.

При политотделах армий были созданы так называемые «солдатские театры». Вот как вспоминал о своей работе в одном из таких театров будущий известный советский кинорежиссер Г.В. Александров<sup>34</sup>:

«С победой Советов в городе [Екатеринбурге] стали открываться всевозможные курсы по обучению молодежи. Не раздумывая, поступил на курсы режиссеров рабоче-крестьянского театра при Екатеринбургском губпрофсовете. <...> По окончании курсов меня послали руководить фронтовым театром. В революционной III армии, ведущей тяжелые бои с Колчаком, был свой театр. При чем мы были не единственным армейским художественным коллективом. Театр в армии – такого не знала история! В этом мчавшемся по дорогам гражданской войны театре мне довелось осуществить свои первые режиссерские работы. В те времена все было очень просто: ночью писали пьесу, днем ее ставили, вечером играли спектакль.

В одной из такой пьес были выражены стихах мои заветные мечты:

Станем сами королями,  
Будет хлеб у нас у всех,  
Завладеем мы полями,  
Мир услышит вольный смех.

Но до смеха, до «Веселых ребят» и «Волги-Волги» было еще очень далеко...

Сцена нашего фронтового театра помещалась на железнодорожной платформе, и, для того, чтобы во время неожиданных обстрелов артистам было куда спрятаться, декорацию изготавливали из толстого уральского железа.

Иногда мы отправлялись на подводах на гастроли в сторону от железной дороги. В одной из глухих деревень Шадринского уезда мы играли в здании школы. Это был первый спектакль в здешних местах. Зрительный зал был переполнен.

---

<sup>34</sup> Уроженец Екатеринбурга, «подправляя» свое «классовое происхождение», в автобиографии он назвался сыном «уральского горнорабочего» .

Играли мою пьесу «Хлеб», в которой пропагандировались хлебозаготовки для армии.

По режиссерскому замыслу предполагался эффектный финал одного из актов. Все действующие лица выхватывали сабли и замахивались на зрительный зал, как на воображаемого противника. Задуманная мизансцена дала прямо противоположный результат. Неопытные зрители, увидев обращенные в их сторону сабли, молча и мгновенного выпрыгнули в окна и выскочили в двери. Зал опустел.

Во время гражданской войны крестьянам было чего бояться: то приходили колчаковцы, то налетали всевозможные банды. Но даже и таким финалом спектакля мы были довольны: его смотрели с напряженным вниманием – пьеса была злободневная, играли артисты темпераментно. Но, видимо, слегка «перестарались». Около года вместе с III армией театр колесил по Уралу»<sup>35</sup>.

Неудивительно, что большевики оказались лучше других готовы к такому повороту событий. Их с полным правом следовало бы назвать «партией гражданской войны». Полтора десятилетия после раскола социал-демократической партии они готовились к этой войне, провоцировали ее (чего стоит хотя бы лозунг «Превращения империалистической войны в гражданскую») и, по существу, вели ее.

В отличие от этого, сибирские руководители Белого движения долгое время не занимались организацией идеологической работы, не обращали внимания на необходимость создание аппарата распространения пропагандистской информации. Причина этого лежала, кроме прочего, в отсутствии единой идейной доктрины белого движения, которая в основном сводилась к лозунгам: ниспровержения большевизма, взятия Москвы, Петрограда, ликвидации «комиссародержавия», призывам к созыву Учредительного собрания.

Будущее России представители различных партий и идейных течений, сотрудничавшие в «белой» пропаганде, представляли себе по-разному. Более того, вопросы пропаганды у белых стали полем ожесточенной межпартийной борьбы.

---

<sup>35</sup> Александров Г.В. Эпоха и кино. – М., 1983. – С. 8 – 10.

За контроль над ними соперничали, с одной стороны, инициаторы антибольшевистского переворота – эсеры и меньшевики, а с другой – набравшие все больший политический вес кадеты, монархисты и представители старого чиновничества, в изобилии хлынувшие с осени 1918 г. в государственный аппарат «белых» правительств.

Возвращаясь к этой поре, известный советский писатель Вс. Н. Иванов (в 1919 г. вице-директор Русского бюро печати и редактором двух газет в Перми и Омске) писал: «Генеральная идеология, жесткая, определяющая была только у коммунистов. Она насчитывала за собой чуть не целый век развития. А что у нас было? Москва – золотая маковка? За века русской государственности никто не позаботился о массовой русской идеологии».

Слабость «белой» пропаганды, несомненно, коренилась и в противоречивости политики правительств Белой России. Белогвардейские власти, как и советские, занимались реквизициями, обкладывали крестьян налогами. Свирепые военнокарательные акции не подкреплялись или почти не подкреплялись осмысленно сформулированной и последовательно проводимой системой социальных действий, направленных на разрешение насущных проблем в аграрной сфере, в решении рабочего вопроса, в области экономического руководства страной.

Все это вело к тому, что крестьянство начало выступать под собственными лозунгами, объединяющими традиционные программные требования эсеров и призывы к борьбе за Советы без коммунистов. Вынужденное зачастую выступать в союзе то с теми то с другими политическими и военными силами, крестьянское движение сохраняло отчетливое сознание различий своих коренных интересов от политических идеалов как белых, так и красных.

Практически на всех территориях, освобожденных уральскими повстанцами от большевиков, создавались свои органы местной власти (в том числе и в виде Советов). Этот кратковременный опыт осуществления на Урале подлинного народовластия стал выражением способности народа к реальной самоорганизации, воплощением его заветной мечты о самоуправлении!

Важно обратить внимание на уникальную для уральской истории ситуацию в целом. Дело в том, что в отдельные моменты, особенно во второй половине 1918 года, горнозаводский Урал вместе с Екатеринбургом до некоторой степени оказывался предоставлен себе. Ввергнутый вместе с другими российскими регионами в пучину социального экспериментаторства уральский регион должен был, опираясь на достигнутый уровень регионального самосознания, искать свой путь к самоопределению.

Кризис единого российского централизованного государства начался уже после Февральской революции и углублялся вместе с продолжавшимся распадом старой политической системы. В ходе гражданской войны на территории России и, в частности, на Урале и Сибири возник целый ряд временных правительств. Среди них серьезностью притязаний отличалось, например, Временное сибирское правительство, появление которого выглядело логическим завершением более чем полувековой истории развития сибирского областничества.

Областническая теория исходила из того, что Сибирь представляет собой географически и экономически обособленную область, фактически находящуюся на положении колонии Европейской России. Со второй половины XIX века сторонники сибирского областничества выступали за федеративное устройство России наподобие США, развивая концепцию территориальной самостоятельности Сибири во главе с региональным представительным органом – областной думой.

В декабре 1917 года состоялся Чрезвычайный общесибирский областной съезд. На этом съезде было принято постановление, по которому советская власть и ее декреты не признавались, Сибирь объявлялась автономной. В июле 1918 года за несколько дней до перехода власти к правительству во главе с А.В. Колчаком Временное сибирское правительство успело принять «Декларацию о государственной самостоятельности Сибири»<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Характерно, что в это время «знаменем антибольшевистской борьбы на Урале и Сибири был не российский триколор, а бело-зеленое знамя,

Уральское областничество к этому времени не имело столь же глубоких корней и оформившейся идеологии, не выработало такого же мощного, сравнимого с сибирским, обоснования своеобразия положения края внутри российского государства. Однако в специфических условиях, когда центральная власть утратила легитимность, право и возможность распоряжаться страной, Урал (как и многие другие территориальные и национальные образования) оказался в ситуации, требующей от него политического и административно-организационного самоопределения, проявления способности принять ответственность за свою судьбу. Это резко активизировало процессы роста уральского регионального самосознания.

Способность Урала как части России опереться на собственные силы, кроме прочего, решала задачу поиска конкретных форм будущего устройства всего государства. Поэтому сменявшие друг друга за эти годы и большевистские Советы, и Временное областное правительство во главе с кадетом П.В. Ивановым, и сибирское колчаковское правительство, и все прочие политические силы объективно вынуждены были заниматься этими проблемами.

До 1917 года попытки внутриуральской консолидации в том или ином виде на основе решения общих задач предпринимались городскими думами, земствами, уральским Отделением съезда горнопромышленников. Усилия по созданию Областного Уральского комитета снабжения уже прямо исходили из понимания необходимости регуляции промышленности Урала в областном масштабе. При этом все заинтересованные силы исходили из фактического признания Урала как особого географического, территориально-хозяйственного и промышленного района.

Утверждению такого подхода препятствовала существующая система управления краем из Петербурга, отсутствие заинтересованности в переменах со стороны самодержавной власти. Консерватизм правительства, сохранение системы протекционализма избранным, поддержка монополистов в ущерб

---

символ свободной Сибири», – Суворов Д. Неизвестная гражданская война. – Екатеринбург, 1999. С.64.



широким слоям предпринимателей вели к застою в местной экономической жизни. «В борьбе с бюрократическим индифферентизмом бесплодно угасли самые смелые замыслы,» – с болью писал по этому поводу крупный пермский судовладелец Н.В. Мешков<sup>37</sup>. Остро переживая за интересы Отечества Мешков составил печальный мартиролог многих начинаний уральских промышленников и транспортников по разработке и освоению полезных ископаемых, строительству коммерческого флота, которые были пресечены правительством в зародыше.<sup>38</sup>

После захвата власти большевиками эта тема не исчезла, а напротив, приобрела еще большую остроту. Изменения начались уже с утверждением уездного Екатеринбургa в качестве нового центра, «красной столицы» Урала (или «столицы красного Урала»). Перенос центра из административно-чиновничьей Перми, связанной с прежним режимом, в Екатеринбург, в котором были сосредоточены важнейшие всеуральские административно-хозяйственные органы (горное управление, Бюро съезда горнопромышленников, Уральский областной военно-промышленный комитет, областной Совет рабочих и солдатских депутатов) и областные комитеты политических организаций (кадетов, эсеров, большевиков) означал не только стремление новой политической власти к самоутверждению.

Столица – это некая «точка сбора», где как в фокусе концентрировано выражается существо данного края, области, страны. Создание нового столичного центра, как правило, отвечает потребности поиска новой саморепрезентации территории,

---

<sup>37</sup> Лучше понять, что имел ввиду Мешков, можно, если вспомнить какие масштабные проекты ему самому все же удалось реализовать. Это: создание новых пароходных линий в Волжско-Камском бассейне, финансирование проекта и начало строительства вдоль Уральского хребта железной дороги, призванной соединить Среднюю Азию с Печорой, налаживание работы нескольких цементных заводов и прочее. При советской власти, национализировавшей все его предприятия, бывший «миллионщик» Мешков остался в России, чтобы помочь стране. Обладая подлинно государственным видением, он много лет проработал в Наркомате путей сообщения.

<sup>38</sup> См.: Баяндина Н. Пермь купеческая. – Пермь, 2002. – С.109.

то есть изменению ее самопонимания и представления. Такой процесс обычно сопровождается изменением образа данного места, его положения и роли среди других территорий<sup>39</sup>. Так и перенос столицы в Екатеринбург, если иметь в виду не один его политический аспект, провоцировал стремление к осознанию Урала как исторически определявшейся целостности, некоей особой, имеющей свои грани и границы, специфической реальности.

Проходивший в январе 1918 года в Екатеринбурге III Уральский областной съезд Советов рабочих и солдатских депутатов объявил город «центром Урала». Было заявлено, что «Екатеринбургский Совет может смотреть на Уральский Совет как на свое детище..., чем Петроград является для всей России, тем стал Екатеринбург для Советов всего Урала»<sup>40</sup>. В состав области, находившейся под управлением областного Совета, входили прежние губернии: Пермская, Вятская, Уфимская и Оренбургская. Фактически же точные границы области не были установлены и на деле зависели от распространения на конкретные районы влияния областного Совета.

В это время еще продолжала работать возглавляемая большевиками екатеринбургская городская дума. Из ее деятельности видно, как в масштабах одного города реализовывалась на практике идея сильной местной власти, чью инициативу не сковывают ограничения. Продовольственный комитет думы организовал обмен железа и других промышленных изделий на хлеб и сельскохозяйственные продукты. Из Кургана в город стало поступать масло, из Троицка – мясо и мука, из Омска – хлеб. Обсуждались вопросы о проектировании и строительстве городского водопровода и новой городской электростанции. Для новых пекарен городская управа закупила оборудование в Шве-

---

<sup>39</sup> Заметим, что традиционное соперничество между Екатеринбургом и Пермью сменилось в 1918 году отчаянным соперничеством Екатеринбурга с Омском за преобладание в Урало-Сибирском регионе.

<sup>40</sup> Цит. по кн.: Очерки истории Свердловска. – Свердловск, 1973. – С.162.

ции. Решались вопросы с обеспечением топливом и многие другие<sup>41</sup>.

За полгода своего существования в Екатеринбурге Областной Совет Урала в обстановке политической борьбы, хозяйственной анархии так же упорно занимался созданием на базе местных Советов единой подчиненной советскому правительству областной власти. Этот процесс происходил не только в борениях с тем, что называлось «местническими тенденциями» отдельных районов Урала, но и с далеко неоднозначным пониманием перспектив развития Уральского региона самими коммунистами и их соратниками.

Острота имевшей место полемики нашла свое отражение в проходивших весной 1918 года работе екатеринбургской городской конференции РКП (б) и II съезде по управлению национализированными предприятиями Урала. Обсуждались вопросы экономического «переустройства» страны. В ходе дискуссий «левый» коммунист Преображенский выступил с предложением выделить из подчинения ВСНХ уральскую промышленность и централизовать ее в рамках Уральского экономического района. А другой «левый» коммунист Корякин заявил, что ВСНХ вообще не может быть для Урала руководящим органом. На том же II съезде левый эсер Ерошкин ратовал за образование новой уральской республики, которая представляла бы собой единое независимое хозяйство.<sup>42</sup>

После занятия Екатеринбурга белочехами 13 августа 1918 года кадетами и умеренными социалистами было образовано коалиционное Временное областное правительство Урала во главе с П. В. Ивановым<sup>43</sup>. В своей декларации правительство заявило о необходимости создания в стране демократического государства на принципах, провозглашенных в России Февраль-

---

<sup>41</sup> Там же. С. 157.

<sup>42</sup> Там же. С. 167.

<sup>43</sup> Следует отметить, что реальная сила стояла скорее за уполномоченными Сибирского правительства в Екатеринбурге и командованием Екатеринбургской группы войск Сибирской армии.

ской революции. Направленность и характер этого государственного строительства конкретизировались на примере Урала.

Как и чем должно было определяться положение Урала в этом будущем российском государстве? Давая ответ на этот вопрос, правительство исходило из признания хозяйственного и культурно-бытового своеобразия Урала, его внутренней нераздельности. Из неоспоримости этого факта вытекало, что наилучшая организация жизни края может быть достигнута только на принципах самоуправления.

Понимая ответственность такого заявления, Временное областное правительство Урала издало (позднее конфискованную при Колчаке) официальную записку, в которой попыталось всесторонне аргументировать свою позицию. Необходимость подчинения Урала областной власти обосновывалось в ней несколькими принципиальными обстоятельствами.

Во-первых, исторически сложившаяся общность и отличительные особенности четырех «уральских губерний» (Пермской, Вятской, Уфимской, Оренбургской) обусловлены, с одной стороны, развитием горнозаводской промышленности, а с другой, посессионным правом на землю, создавшим своеобразные земельные, и как следствие, все прочие отношения.

Во-вторых, богатства Урала – это его недра. Однако ввиду отсутствия хорошего коксующегося угля, производство недорогого металла, особенно чугуна, в достаточном для России количестве возможно только при согласованном использовании в рамках единого комплекса горнозаводского и лесного хозяйства на всей территории края. «Принцип единства промышленного хозяйства на Урале, – говорилось в Записке, – исключает допустимость, с государственно-экономической точки зрения, его раздробления между отдельными областями, которое поведет, безусловно, к обесценению этого естественного и экономического монолита на обширной сельскохозяйственной территории России. Принцип же этот требует объединения всех рудодобывающих земель и месторождений полезных ископаемых, а также необходимых для горнозаводской промышленности Урала лесных территорий в руках одного распорядителя, составление единого для всей территории хозяйственного плана и объединения, в целях осуществления экономической политики, рабочего

законодательства и аграрных мероприятий. А для этого необходимо объединение всего Урала в руках единой на всей территории его власти»<sup>44</sup>.

В-третьих, объединение Урала важно не только с точки зрения руководства его хозяйственно-промышленным комплексом. «Особые условия жизни огромного большинства уральских рабочих отличают Урал от других фабрично-заводских районов. Уральский рабочий, обычно – местный уроженец из бывших заводских крепостных и, работая в промышленном предприятии, связан с его территорией собственным домом, огородом, покосам и т.п. Он является одновременно и рабочим и земледельцем, имеет подчас свой лесной участок или арендует землю. На Урале оставление работ на заводе во время покосов или уборки хлебов – совершенно нормальное явление. Углежжение играет для Урала не меньшую роль, чем добыча каменного угля для южнорусских металлургических заводов. На Урале имеется целая армия углежогов, условия быта которых в лесу чрезвычайно своеобразны. <...> Своеобразные условия труда создались также на Урале в области добычи золота и платины. <...> Все это вместе взятое, дает большую работу чисто областного характера как в вопросах охраны труда, так и в вопросах защиты интересов промышленности, в особенности в области горного дела. И то и другое может быть правильно выполнено только соответственными областными органами»<sup>45</sup>.

В-четвертых, к ведению областной власти должна быть отнесена забота о продовольственном снабжении населения края. Горнозаводский Урал нуждается в привозном хлебе. Во время войны, как показала практика, одна центральная власть оказалась не в состоянии справиться с задачей снабжения региона хлебом и фуражом.

В-пятых, уровень образования и грамотности на Урале не отвечает промышленному развитию края, тем более его перспективам. Постановка учебного дела не отвечает потребностям

---

<sup>44</sup> Цит. по кн.: Свердловск. К 200-летию основания города. – Свердловск, 1923. – С. 90.

<sup>45</sup> Там же. С. 91 – 92.

и специфике областных особенностей. Тем самым тормозится, в частности, развитие кустарной промышленности.

Завершалась записка Временного областного правительства Урала таким выводом: «Центральная власть, существовавшая в России до революции, в достаточной мере показала неспособность справиться с задачами управления Россией из одного центра. Вопрос о необходимости автономии отдельных областей не нов и несомненно, что Урал, в частности в силу перечисленных выше условий, имеет все права на автономию. Если на Урале вообще необходима автономия, то теперь она более необходима, чем когда бы то ни было. Правительство Урала, существующее под контролем общественного мнения, не могло бы долго существовать без формального и прямого контроля населения. При правильном областном законодательстве власть может иметь твердую опору для проведения всех нужных безотлагательных мер в жизни Урала в пределах ее компетенции»<sup>46</sup>.

Из необходимости предоставления Уралу правового статуса, гарантирующего определенную самостоятельность его положения внутри российского государства, прямо вытекал вопрос о границах края. К чести Областного правительства следует сказать, что к решению этого вопроса оно подошло с позиции государственных интересов, полагая, что им в наибольшей мере как раз и отвечает эффективное культурное и хозяйственно-экономическое развитие Урала как составной части России.

Для определения границ Урала была создана специальная комиссия, которая приняла за основу проект уральца К. Д. Носилова. Серьезная сохраняющаяся научная значимость предпринятой тогда попытки определения территории области заключается в том, что она изначально была ориентирована шире, чем предполагает географический или формально-административный подход. Внимание было направлено на то, чтобы дать всестороннее качественное описание Урала как некоей исторически сложившейся реальности, представляющей собой не только хозяйственно-экономическое единство, но и имеющей свой неповторимый культурно-бытовой облик, отра-

---

<sup>46</sup> Там же.

жающий в свою очередь специфику уклада уральской жизни, ее социальной структуры.

Хотя Временное правительство Урала не имело достаточно средств для реализации намеченной программы, его «областнические» устремления вызвали сочувствие и поддержку екатеринбургской общественности. В рупор уральского областничества превратилась газета «Урал», в редакцию которой вошли представители меньшевиков, эсеров, анархистов, независимых демократических сил. Когда сразу же после колчаковского переворота в Омске это печатное издание было закрыто, его редакция почти в том же составе начала выпускать газету «Горный край», продолжавшую упорно отстаивать принципы уральского областничества.

К этому же времени относится попытка организации общества по изучению Урала, первое собрание которого состоялось 18 декабря 1918 года. Соотнеся научные интересы исследования Урала с окружающей (в том числе и политической) обстановкой, данная организация оформилась как «Общество Уральских областников». Принятый Обществом устав представлял собой настолько примечательный документ, что он достоин того, чтобы привести его здесь целиком.

Устав Общества предусматривал: а) достижение автономии Урала, как самобытной в экономическом, культурном и бытовом отношении Области с сохранением неразрывной общности и связи со всем Российским Государством; б) широкое распространение и укрепление идей автономии Урала; в) изучение Урала в отношении историческом, географическом, естественно-научном, этнографическом, бытовом, экономическом, культурно-правовом и общественно-политическом; г) популяризация знаний и сведений об Урале; д) содействие свободному развитию экономических и культурных сил края на основе самостоятельности его населения; е) содействие правительственным и общественным организациям в разрешении вопросов о нуждах Урала и проведение в жизнь необходимых мероприятий, направленных к развитию края. Для достижения своих целей общество: а) собирает и изучает разного рода материалы, относящиеся к предметам ведения общества; б) устраивает библиотеки, музей, выставки, показательные станции и т.п.; в) органи-

зует научные исследования по разным вопросам жизни путем снаряжения экспедиций, экскурсий, образования комиссий, назначения конкурсов на премию, анкеты и т.п.; г) разрабатывает и публикует собранные им материалы, издает свои труды, труды комиссий и отдельных членов или в виде отдельных изданий, или печатает их в своих специальных и других периодических и неперидических органах печати; д) устраивает публичные чтения, курсы, выставки, справочное бюро и другие подобные учреждения; е) возбуждает перед правительственными и общественными учреждениями ходатайства и вопросы, относящиеся к нуждам Урала и имеющие целью содействие развитию и процветанию Урала»<sup>47</sup>.

Временное областное правительство Урала просуществовало только два с половиной месяца. 10 ноября 1918 года оно было упразднено Уфимской директорией. Властные полномочия Временного областного правительства отошли к назначенному А.В. Колчаком главному начальнику Уральского края (действовавшего на правах генерал-губернатора) инженеру С.С. Постникову. В контексте этих событий кажется символическим, что в ответ на последовавший 18 ноября переворот в Омске именно из Екатеринбурга (где оказались около 60 депутатов Всероссийского Учредительного собрания, готовящих новый съезд) председатель Собрания В.М. Чернов и председатель съезда членов ВУС В.К. Вольский призвали все демократические силы России к борьбе с диктатурой Колчака.

Произошедшее не заставило отказаться от провозглашенных принципов и Временное областное правительство Урала. В прощальном воззвании Областное правительство по-прежнему настаивало на том, что «...считает необходимым ввести в организацию управления Уралом начала, соответствующие его экономическим особенностям, и принципиально признает возможным создание в будущем общеуральского представительного органа, объединяющего работу местного управления горнозаводского Урала».<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Там же. С. 88.

<sup>48</sup> Там же. С. 87.



До второй половины 1919 года Урал продолжал оставаться местом ожесточенной вооруженной борьбы за власть между большевиками и их противниками. Окончательное отступление белых войск в Сибирь сопровождалось потоком беженцев с Урала. Начался Исход всех тех, кто не мог примириться с властью большевиков. С войсками Колчака покинули Урал более 3 тысяч православных священников и 500 представителей мусульманского духовенства. В одном Екатеринбурге из 120 врачей 113 ушли с белыми. Сибирские города были наводнены уральской интеллигенцией и обывателями. Такая же картина наблюдалась в Приморье. Несколько последующих лет Владивосток, население которого увеличилось сразу в четыре раза, переживал невиданный культурный ренессанс.

Наяву сбывалась мстительная и злобная детская фантазия: вот я сейчас открою глаза, а никого из них нет! Буквально так говорилось о Екатеринбурге: «Белые в панике бегут, сопровождаемые хвостом перепуганной донельзя городской буржуазии и ее прихвостней – буржуазной интеллигенции. Благодаря этому паническому бегству, население города резко изменилось: исчезли с горизонта все прежние «столпы» города, в течении десятилетий творивших историю Екатеринбурга и бывшие хозяевами его жизни. Построенные руками рабочих дома и палаты бежавшей буржуазии заняты трудящимися, и город, таким образом очистился от паразитов трудового класса».<sup>49</sup>

Воистину так... Только вместе с этим почти целиком оказался смыт на Урале культурный слой. Не стало тех, чья деятельность определяла культурный облик Урала, тех, кто обеспечивал преемственность духовного развития края, кто призван был способствовать дальнейшему становлению его самосознания. На несколько десятилетий на Урале культурная почва (так же как в Сибири, на Дальнем Востоке) утратила свою продуктивную способность, не дав за это время ни одного писателя, ни одного художника общенационального масштаба. Только к концу 50-х годов XX века в основном завершилась регенерация этой почвы, но это случилось уже в другой жизни, как часть другой истории.

---

<sup>49</sup> Там же. С. 74 – 75.

Будущий характер этой новой становящейся советской истории явственно начал угадываться уже в те первые годы, когда идеологические фантазии начали ставиться выше реальности, когда изображение важнейших событий стало должно принимать «политически правильный» вид (даже если это было прямым насилием над действительностью). Все, что стояло на пути неизбежного наступления коммунистического будущего, что препятствовало осуществлению «исторической справедливости» не могло обладать истинностью, было неподлинным в своей основе. Сопrotивление коммунистической идеологии могло исходить только от реакционеров, противящихся мировому прогрессу, или тех, кто перешел на сторону реакции.

При таком подходе в качестве главного классового врага в России капиталистов могли заменить купечество и духовенство, а например, уральских мастеровых с некоторым усилием можно было представить в роли классических пролетариев. По существу же, с точки зрения исторической перспективы, это ничего не меняло!

Соответственно, бывшие политические соратники по борьбе с самодержавием (меньшевики, эсеры и другие), выступившие против власти большевиков, само собой превращались в «черносотенных», «меньшевистских бандитов», поддерживавшие их рабочие – «несознательный элемент», «мятежников», крестьяне, недовольные аграрной политикой, – «кулаков», интеллигенция, возмущенная попранием демократии, – «трусливый прихвостень буржуазии», представители национально-освободительного движения – «буржуазных националистов».

На этой основе октябрьский переворот практически сразу превратился во «всемирно-историческое событие» – «Великую Октябрьскую социалистическую революцию» (о Февральской революции советская власть быстро научилась обходиться без упоминания, если не было на то особых вынуждающих обстоятельств<sup>50</sup>). Разгон Учредительного собрания был назван

---

<sup>50</sup> Достаточно посмотреть, как это выглядит в популярных краеведческих изданиях, фотоальбомах и путеводителях по Свердловску и Уралу 1960-х – 1970-х гг.

«справедливым шагом» Советского правительства, вызвавшем на Урале «повсеместное одобрение рабочих и солдат».

Понятно, что раз уральские рабочие и крестьяне «с восторгом встретили Октябрьскую революцию», то гражданская война на Урале могла вестись только с сопротивляющимися белогвардейцами. «Красные войска освободили от Колчака весь Урал и начали освобождение Сибири, – как писал В. Ленин в известном «Письме», – рабочие и крестьяне Урала и Сибири с восторгом встречают советскую власть, ибо она выметает железной метлой всю помещичью и капиталистическую сволочь...»<sup>51</sup>

Главный враг Советов на Урале А.В. Колчак, под какими бы лозунгами он ни сражался<sup>52</sup>, просто обязан был навсегда остаться в советской истории «ярким монархистом». Подобное предполагало, что его главной целью было уничтожение в России демократии и реставрация монархии. Тогда убийство в Екатеринбурге Николая II с семьей становилось существенным вкладом уральских большевиков в «дело революции».

Кто знает, что рабочие ВИЗа к моменту прихода в город белочехов провели митинг под лозунгом «ВИЗ не несет ответственность за убийство в Ипатьевском доме!» и впоследствии оказывали содействие следователю Николаю Соколову? Зато, для всего мира названия Екатеринбург, Урал стали значить прежде всего «место гибели последнего Романова».

Наконец, в главном партийном документе все это приобрело канонический вид: «Рабочий Урал – огромный промышленный район России – вслед за Петроградом и Центром страны был крупной базой революции. Уральскому пролетариату отводилось важное место в ленинском плане вооруженного восстания: он должен был сломить сопротивление местной буржуазии

---

<sup>51</sup> Здесь «рабочие» и «крестьяне» – это, понятно, те, кто поддерживал советскую власть.

<sup>52</sup> Если отличать А. В. Колчака от «колчаковщины», тогда не следует забывать, что его лозунгом была борьба за созыв Учредительного собрания, а программа – ближе к либерально-демократической.

и в случае необходимости прийти на помощь обеим столицам...».<sup>53</sup>

Недобросовестная подача исторических событий проявлялась, в частности, в том (хотя так прямо не говорилось), что если смотреть на все происходившее тогда в стране с Урала, как-то само собой выходило, будто «октябрьская революция» под руководством большевиков свергла самодержавие, а не республиканскую власть. Казнь Николая II, война советской власти против колчаковцев, стремящихся к реставрации в России монархии, должны были подтверждать эту концепцию как более отвечающую, хотя и не ходу конкретных событий, но самой исторической логике.

Если к началу XX века перед Уралом еще стояла задача утвердить в массовом историческом сознании мысль о том, что его существование на протяжении нескольких веков являлось важным фактором российской истории, то теперь он оказался связан с этой историей, но только в ее советском обличии и кровавым узлом.

---

<sup>53</sup> История КПСС. Т.3. Кн.2. – М., 1967. – С.376.

### Глава 3. Между прошлым и будущим

*Придет Первое мая – и рас-  
сеются и исчезнут те удушливые га-  
зы и та гарь, тот чад и смрад, ко-  
торые распространяет этот труп  
(старый мир). Мая 1921 года мы бу-  
дем дышать чистым коммунистиче-  
ским воздухом!*

«Уральский рабочий», 31 апреля 1920 года

Вторую годовщину октябрьской революции отмечали в 1919 году уже и в Екатеринбурге, где накануне прошла «Неделя победы».

Так же как в предыдущий год в Перми, на улицах опять появились как бы «триумфальные арки» (с колоннами в виде гигантских молотов, поддерживающих кусок стали), плакаты гигантских размеров, огромными декоративные картины-панно и сатирические панно-карикатуры изображавшие врагов революции<sup>54</sup>. На Главном проспекте Екатеринбурга была воздвигнута пирамида с красной звездой, украшенная барельефами С.Эрзи на темы труда и борьбы. В театре была поставлена пьеса «На заре нового мира» партработника С.Дерябиной (ставшей наряду с нижнетагильским рабочим А.П.Бондиным «основоположником» советской драматургии на Урале).

Газета «Уральский рабочий», передавая содержание спектакля, писала: «Старик – «Седое время» – дремлет перед запертыми на тяжелые замки воротами в светлое царство будущего, ожидая наступления часа, в который он должен будет распахнуть их перед освобожденным человечеством. Но часы истории обманули его: Трудящиеся России не захотели ждать, разбили цепи векового рабства и пришли к старцу сказать о том, что время настало, что путь в царство будущего уже проложен,

---

<sup>54</sup> Большая роль в праздничном оформлении города принадлежала Л.В.Туржанскому.

что новая жизнь началась на земле.

Рабочий и работница, крестьянин, красноармеец и юноша один за другим рассказывают старику, как далеко вперед шагнула революция рабочих и крестьян, как растет мощь и сила Советской Республики. Долго не верил старик, что уже почти все сделано трудящимися России для осуществления социализма на земле, но факты убеждают его. Он вносит в книгу истории то, что услышал, широко распахивает замкнутые ворота – и в царство будущего входят широким потоком с пением «Интернационала», под Красным знаменем «толпы трудящихся».

Спектакль имел огромный успех у рабочего зрителя. Газета заключала: «Пролетарско-красноармейская публика, переполнявшая зал театра, много раз бурными, несмолкаемыми аплодисментами вызывала автора»<sup>55</sup>.

Под звуки того же «Интернационала» в Екатеринбурге в соответствии с ленинским планом монументальной пропаганды<sup>56</sup> состоялось открытие мемориальных досок классикам марксизма и деятелям мирового революционного движения, в других городах Урала были организованы праздничные шествия и демонстрации, прошли массовые митинги и сценические представления. А вот по Челябинской губернии в это время ходили агитпоезда: литературно-инструкторский поезд им. Ленина и агитпоезд «Октябрьская революция». Художественно-декоративное оформление их вагонов было выполнено в революционно-футуристическом стиле в духе РОСТА<sup>57</sup>. Новой власти нужна была скорейшая демонстрация уже начавшегося «преображения жизни», свидетельствующая о правоте коммунистической идеи.

---

<sup>55</sup> Цит. по кн.: Панфилов А.П. Театральное искусство Урала: 1917 – 1967. – Свердловск : Сред.-Урал. книж. изд-во. 1967. С. 30-31.

<sup>56</sup> Подобный проект для Урала, одобренный Москвою, был разработан известным большевиком В.М.Быковым.

<sup>57</sup> Трифонова Г. Художественная жизнь Челябинска первой половины 20-х годов// Музей и художественная культура Урала. Сб. докладов науч.-практ. конф. – Челябинск. Челяб. обл. картинная галерея, 1991. С.59.

Как это все должно было выглядеть в глазах современников? Были они все в равной степени захвачены революционным пафосом и энтузиазмом?

Вот пристрастное, почти карикатурное, сделанное с других позиций, но оттого не менее острое наблюдение из «Окаянных дней» Ивана Бунина, ставшего в том же 1919 году свидетелем одного из подобных празднеств в Одессе: «Как они одинаковы, все эти революции! Все это повторяется потому прежде всего, что одна из самых отличительных черт революции – бешеная жажда игры, лицедейства, позы, балагана. В человеке просыпается обезьяна <...> Два раза выходил смотреть на их первомайское празднество <...> Были, конечно, процессии с красными и черными знаменами, были какие-то размалеванные “колесницы” в бумажных цветах, лентах и флагах, среди которых стояли и пели, утешали “пролетариат” актеры и актрисы в оперно-народных костюмах, были “живые картины”, изображавшие “мощь и красоты рабочего мира”, “братски” обнявшихся коммунистов, “грозных” рабочих в кожаных передниках и “мирных пейзаж”, – словом, все, что полагается, что инсценировано по приказу из Москвы <...> Где у некоторых большевиков кончается самое подлое издевательство над чернью, самая гнусная купля ее душ и утроб и где начинается известная доля искренности, нервической восторженности?»

Подобное на Урале происходило на фоне продолжающейся разрухи, развала на транспорте, топливного кризиса, распространившейся эпидемии сыпного тифа.

Из Гражданской войны Урал вышел обескровленным. Потери уральской промышленности, по неполным данным, оцениваются в 539 млн. золотых рублей. Почти 70 % заводов было разрушено, особенно пострадала горно-металлургическая промышленность. Выплавка чугуна составила в 1920 году 8,7 % от уровня 1913 года. Был период, когда в крае не работала ни одна доменная печь из 97. Многие кадровые рабочие уходили в деревню. Использование на производстве трудов армии не дало должного эффекта. Восстановление промышленного производства затруднялось острой нехваткой квалифицированных кадров технических специалистов. Положение усугублялось массовым голодом разразившимся из-за неурожая 1920-1921 годов.

В этих условиях советская власть, как ни странно, большое внимание уделяла искусству, прежде всего агитационно-массовому. Но внимание это было специфическим. Большевики стремились к господству не только над жизнью народа, но и над его душой. Искусство новая власть рассматривала прежде всего в качестве средства решения партийно-государственных проблем, инструмента пропаганды, подчиненного идеологическим целям. (Когда говорится, например, о том, что уже к началу 1918 года только в Пермской и Оренбургской губерниях было создано около тридцати революционных театров<sup>58</sup>, следует помнить, что перед ними, по словам А.Луначарского, ставилась задача переродиться в «своеобразный народный институт художественной пропаганды»).

Уже на II Всероссийском съезде Советов осенью 1917 года было принято решение об учреждении новых специальных органов по управлению культурой. Образованному в составе СНК Народному комиссариату по посвящению (Наркомпросу) было поручено руководство вопросами искусства и культурно-просветительной работой. Под руководством Государственной комиссии по просвещению создавались отделы народного образования губернского, уездного и волостного уровней в структуре исполнительных органов власти.

В марте 1918 года на Урале постановлением местных исполнительных комитетов была проведена национализация кинематографов и установлено «жесткое наблюдение за постановкой картин в кинематографе».<sup>59</sup> Национализированные типографии передавались вновь образованным губернским комиссариатам по делам печати. В театре отменялась частная антреприза, определение репертуарной политики относилось к приоритетом местных партийных органов. Печать, журналистика, литература должны были играть роль «передаточного аппарата между партией и рабочим классом» со всеми вытекающими отсюда последствиями.

---

<sup>58</sup> Во время гражданской войны на Урале в войсках красных, в составе III Армии действовало, по некоторым сведениям, более ста солдатских театров.

<sup>59</sup> Цит. по: Г.Селянинова. Ук.соч. С.77.



Самой массовой в первые послереволюционные годы на Урале среди других культурно-просветительских и литературных организаций стал Пролеткульт. Уже весной 1918 года при городских исполкомах Советов стали возникать коллегии Пролеткульта. (Большевики не возлагали больших надежд на старую интеллигенцию и поэтому охотно поддерживали возникновение рабочих литературных организаций).

В основе деятельности Пролеткульта лежала идея создания особой классовой «пролетарской культуры». Искусство целиком должно было быть подчинено целям классовой борьбы пролетариата. Лозунг о том, что искусство должно принадлежать народу, идеологи Пролеткульта понимали в том смысле, что и творцами новой культуры могут быть только сами рабочие (пролетарский художник призван быть одновременно и художником и рабочим)<sup>60</sup>.

Участник первого образовавшегося в Перми поэтического объединения «Мастерская слова» – «Мы» Б.Ирисов писал в сборнике «Улица», вышедшем в 1923 году:

Мы у станков окрылим души,  
Искоренив из них любовь.  
Основы мира мы разрушим,  
Чтоб мир иной отстроить вновь.<sup>61</sup>

В противовес индивидуалистическому творчеству «отжившего класса» во главу угла нового пролетарского творчества ставился коллективизм. Студент Академии художеств С. Блажевич, позднее, в 1940-е годы, возглавивший получившую международную известность изостудию рабочих художников Челябинского тракторного завода, в те годы пропагандировал лозунг создания Армии рабочих художников.

---

<sup>60</sup> Забегая вперед, следует заметить, что несмотря на все дальнейшие изменения в культурной политике партии, разоблачения идеологии и практики Пролеткульта, посеянные этим движением на Урале ростки, будут давать себя знать и в будущем.

<sup>61</sup> Цит. по: Н.Казаринова. Искусство Перми. Век XX: «Эпоха. Власть идей. Художник» (по материалам выставки-публикации)// Искусство Перми в культурном пространстве России. Век XX. – Пермь, 2000. С.144.

Созданное в Златоусте при местной секции РАППа литературное объединение «Мартен», состоящее преимущественно из молодых рабочих златоустовских заводов, раскрывая смысл выбранного названия, в частности, декларировало: «Наш литературный «Мартен» из писательского сырья будет плавить хорошую литературную смену <...> Так же, как мартеновская печь, мы будем делать из непригодного годное».

В платформе Ассоциации пролетарских писателей на Урале, опубликованной в 1923 году в газете «Уральский рабочий», в частности, говорилось: «Революционное разрушение является необходимейшим моментом для создания и выявления новой культуры <...> Искусство, как и культура в целом, есть орудие классовой борьбы. Искусство, как самоцель, не существует. <...> Отсюда пролетарским творчеством является такое творчество, которое организует психику и сознание рабочего класса и широких трудовых масс в сторону конечных задач пролетариата, как переустроителя мира на коммунистических началах».

Молодой челябинский поэт Михаил Чучелов (автор первого поэтического сборника, вышедшего в Челябинске) в стихотворении «Пряха» так представил свое отношение к прошлому:

Что мешало вольно жить –  
Нужно все похоронить!  
Я спущу за нитью нить  
Быстрым пальцем быстро вить:  
Много саванов нашить  
Надо, чтобы схоронить  
Все, что нам мешало жить,  
Вольной вьюгой – вольным быть!

Современное же искусство должно было, как считалось, базироваться на принципах социально-технической целесообразности, стать неотъемлемой частью преобразованного быта (подобное понимание сближало Пролеткульт с футуристами, ЛЕФом, конструктивистами).

А. Спешиллов опубликовал в уже упоминавшемся сборнике «Улица» 1923 года, такие строчки:

Глубиной вечернею  
Я мечтал о том –  
Хорошо бы быть поэтом  
И Пермскую губернию  
Переделать в рай.

Одновременно с этим на Урале, в Екатеринбурге работает скульптор с европейской известностью Степан Эрзя. В Пермь в 1919 году с мандатом уполномоченного по делам искусств Наромпроса прибывает преподаватель московского Строгановского училища, уроженец Кудымкара, художник П.И.Субботин-Пермяк, в Челябинск возвращается Н.А.Русаков, окончивший Казанскую художественную школу у Н.И.Фешина и Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Все они были близки художественной практике современного искусства, а Субботин-Пермяк продолжал поиски в духе кубофутуризма и конструктивизма.

Безгранично веря в силу искусства, эти замечательные художники, искренне горели жаждой революционного обновления действительности. Им казалось, что наступило время пробуждения масс, стоящими перед задачей освоения всех ценностей мировой культуры. Свой долг художники видели в том, чтобы помочь раскрыться творческому духу народа. Ими владели грандиозные замыслы.

Субботин-Пермяк строил планы возрождения культуры своего края, народных промыслов, мечтал о создании коми-пермяцкого музея. Он поставил вопрос о создании в Кудымкаре Высших государственных художественно-промышленных мастерских, какие создавались по всей стране – от Петрограда до Владивостока (скажем, в Витебске их организаторами выступили К.Малевич и М.Шагал). При участии Субботина-Пермяка подобные мастерские были открыты в Перми. Они стали, как признавала тогда городская пресса, «базой художественного воспитания местного края».

С.Эрзя был назначен директором художественно-промышленной школы и руководителем «по художественной части» Екатеринбургской гранитной фабрики. Он, как и И.Шадр, мечтал в это время о гигантских скульптурах, высечен-

ных прямо из скал, ему же принадлежала идея создания на Урале Красной академии скульптуры. «Нам нужно здесь, среди мрамора, – призывал Эрзя, – положить начало скульптурной академии. Мы привлечем сюда для работы лучшие силы России. Они с радостью приедут на Урал, в царство мрамора, так как давно мечтают об этом. Здесь лучшие материалы, они в сотни раз превосходят по своему качеству все материалы Европы».

В 1920 году Эрзя фактически становится главным оформителем основных городских площадей к Первомайским торжествам. Замысел у скульптора был обязывающий. Действуя по велению сердца, он поставил себе задачу хотя бы на некоторое время силой искусства добиться революционного преобразования всего Екатеринбурга. Нельзя сказать, что все сделанное Эрзей в этом плане относилось к лучшим его произведениям. Желание во что бы то ни стало выразить всемирно историческое значение празднуемого события повлекло за собой стремление к глобальным обобщениям, породило навязчивый аллегоризм и выпренность образов.

На Кафедральной площади Екатеринбурга между Богоявленским собором и зданием мужской гимназии, на месте памятника царю-освободителю Александру II водрузили «статую Свободы» Эрзи – многометровую мраморную фигуру обнаженного человека. Представленный образ, его пластическое решение странно диссонировали с строгим геометризмом «чужого» парадного постамента<sup>62</sup>, невольно акцентируя обнаженность выставленного как будто на показ мужского тела (приговор обывателей в этой связи был прост: «Портки поленились извять»).

Хотя официально памятник назывался «монументом Освобожденному Труд», жители города стали именовать его просто – Ванька Голый (некоторые, правда, называли его «Федька-бесстыдник»). Если судить по воспоминаниям П.П.Бажова, то в

---

<sup>62</sup> Надо признать, что прежние памятники, не только этот Александру II, но и Петру I, Екатерине I в Екатеринбурге, Екатерине II – в Ирбите, Демидову – в Нижнем Тагиле, Модераху – в Перми поставлены были весьма удачно.

его памяти скульптура тоже запечатлелась как «голый» на площади 1905 года»<sup>63</sup>.

На площади Труда был установлен созданный по модели Эрзы другой памятник, изображавший кузнеца, опирающегося на поставленный на наковальню молот. Еще на двух площадях – Народной мести и Уральских коммунаров – так же были воздвигнуты памятники по проектам скульптора: бюст Карла Маркса и гипсовый памятник олицетворявший Свободу. Последний представлял собой обнаженную женскую фигуру с развевающимся флагом в руке, постаментом служил огромный, склепанный из металлических конструкций и обшитый кровельным железом, шар-глобус.

Если художественные решения, предложенные Эрзой, были не безусловны, а его памятники скорее противостояли городской среде, чем вписывались в нее, то их идейная направленность при всей ее расплывчатости не вызвала сомнения в отношении идеологических симпатий скульптора. Но вместо, казалось бы, состоявшегося единения с советской властью уже вскоре ситуация вокруг скульптора изменится коренным образом. Он (человек, который еще недавно имел мужество отказать в сотрудничестве белым), изгнанный отовсюду и лишенный возможности работать, сломленный, будет униженно умалять вызволить его из Екатеринбурга<sup>64</sup>:

«Живу так плохо, что не сумею описать. – Сообщал он в письме московскому адресату. – Я уже был изгнан из мастерских, и все имущество было реквизировано. <...> Теперь уже два месяца не работаю, так и задержали меня. Теперь так плохо чувствую себя, что еле могу ходить. <...> Я не знаю, как быть, хотел бы выехать, но местные власти не пускают. Не найдете ли вы через кого-нибудь обратиться к Луначарскому, чтоб Луна-

---

<sup>63</sup> Видимо, не один только Бунин не был захвачен революционным лихорадочным пафосом, лишаящим способности видеть то, что находится перед глазами.

<sup>64</sup> Еще раньше из города пришлось практически бежать Л. В. Туржанскому – живописцу, составляющему гордость уральской живописи.

чарский обратил внимание на это безобразие. Неужели мне не дадут работать, где возможно?»

Дело было даже не конфликте между Эрзей и прибывшим из Москвы комиссаром Наркомпроса, руководителями губернских органов культуры, интригах пролеткультовцев. Причина лежала глубже. Случившееся с Эрзей демонстрирует крах романтических надежд всех тех, кто искренне поверил, что революция несет окончательное освобождение. Вместо долгожданной свободы оказалось, что просто одна политическая власть сменила другую...

Одной из основных форм приобщения масс к творчеству в соответствии с пролеткультовскими установками стало в это время широко развернувшееся повсюду студийное движение, которое до известной степени претендовало на то, чтобы заменить собой прежнюю традиционную систему художественного образования. Это отвечало партийному пониманию задач в этой сфере как определяемых необходимостью «штамповать интеллигентов, <...> вырабатывать их, как на фабрике» (Н.Бухарин)<sup>65</sup>.

Какой характер носило это разнородное, разношерстное движение можно представить, если отметить, что сюда относили, например, в Челябинске в 1920 году открытие при Железнодорожном клубе им.Ленина студии ремесла (выжигание, выпиливание, лепка) и организацию, наряду с другими самодеятельными коллективами, студии изобразительного искусства при красноармейском клубе «Спартак»<sup>66</sup>; в Екатеринбурге в январе-феврале 1921 года, по сообщению газеты «Уральский рабочий», организацию при 10 клубах музыкальных секций, открытие при военно-спортивном клубе кружка шахматистов, при клубе им.Вайнера – литературной студии<sup>67</sup>.

Выходцы из рабочей среды в кружках и литстудиях начинали с освоения основ писательского мастерства, знакомства с азами версификации. Разнообразие образовавшихся литературных групп и объединений не могло заменить отсутствие

---

<sup>65</sup> Цит. по: Судьбы русской интеллигенции. Материалы дискуссии. 1923 – 1925 гг. Новосибирск. 1991. С.39.

<sup>66</sup> Трифонова Г.. Указ. соч. С.57.

<sup>67</sup> Очерки истории Свердловска. Ук.соч. С.340.

профессиональных литераторов. Основной поток журнально-газетных публикаций составляли в эти годы на Урале рабкоровские заметки, агитки, бытовые сценки и анекдоты.

Происходящее, тем не менее, давало власти право, во-первых, утверждать, что «Октябрь раскрепостил творческие силы Урала». Главным становится официальный тезис о том, что именно с приходом советской власти на Урал начинается духовное освобождение и преобразование края, открывающее широкий доступ народу к культуре. А то, что ломка традиционнопатриархального уклада жизни края, обусловленная процессом модернизации, бурно продолжалась все предшествующие десятилетия, в расчет не принималось. (Хотя именно с этим процессом было связано расширение области светской секуляризированной культуры, языком которой все больше становилось на Урале профессиональное искусство).

Во-вторых, чтобы сделать утверждение о начавшемся историческом культурном преобразовании Урала более весомым, в общественное сознание начинает внедряться представление о том, что прежде Урал был одним из самых отсталых в культурном отношении регионов Российской империи, серьезно отставая по уровню развития от центральных губерний.

В-третьих, именно отсталостью объяснялось отсутствие прежде в крае массового профессионального искусства. Отсутствие среди творческой интеллигенции рабочих – недоступность прежде культурных ценностей для широких народных масс. Хотя в действительности «удельный вес» изобразительного искусства и литературного творчества в жизни Урала в то время в значительной степени определялся тем, что они существовали наряду и параллельно с народной уральской культурой.

По существу, в своей основе все происходящее являлось продолжением прежней логики смены традиционной культуры на Урале культурой современного модернизированного типа. Большевики, с одной стороны, сумели к данному моменту лишь придать этому процессу внешне измененный вид, а с другой, смогли искусственно навязать ему ускоренный темп, удерживая идущий процесс в заданном идеологическом русле. Именно это советская пропаганда с готовностью принялась выдавать за рождение «новой культуры».

Однако за резкую демократизацию культуры Уралу пришлось заплатить и еще не раз. Оказалось, что поставить «на поток» селекцию художников и писателей из рабочей среды (проявлению чьего таланта, как казалось, мешал только прежний политический режим) не так-то просто. Так, пермская печать тех лет недоумевала: «Почему-то на воззвание организационного бюро откликнулось очень мало писателей-рабочих». В силу этого газета «Уральский рабочий», объявляя в 1921 году конкурс на лучшую агитреволюционную пьесу, сразу же оговаривала, что «недостаточность литературной обработки не может быть препятствием для участия в конкурсе».

Подобное не умаляет энтузиазма и глубокой увлеченности тех, кто тогда действительно стремился овладеть художественным мастерством. Так, молодой рабочий, слесарь вагоноремонтного депо станции Пермь I Л. А. Старков создал к третьей годовщине Октября памятник, призванный символизировать по его собственному признанию «торжество коммунизма на развалинах старого мира». Но интересен следующий эпизод, много говорящий о самом отношении людей к тому, что они делали. «Л. Старков и А. Верещагин лепили, а мы – я, П. Антонов, В. Цымлер – на дровнях возили камни, – вспоминал один из участников работы над памятником М. Кузнецов. – Нам лошадь достали. А потом коня не было, так мы впряглись в дровни и на себе возили камни»<sup>68</sup>.

Но если подобным творческим опытам в истории уральского искусства неизменно будет уделяться в будущем пристальное внимание, то другое важнейшее обстоятельство данного периода, имевшее драматические последствия для всей культуры Урала, будет обходиться со столь же упорным молчанием... Попытки создания какого-то революционного искусства явились, по существу, отрицанием продолжавших угасать в это же самое время традиционных уральских народных промыслов,

---

<sup>68</sup> Цит. по: Казаринова. Художники Перми. С.27. Можно было бы привести и пример челябинца И. Л. Вандешева, который в 36 лет, имея начальное образование, поступил на рабфак Вхутеина, чтобы получить профессиональную художественную подготовку.



принесших краю мировую славу и, казалось, навсегда ставших неотделимой составляющей образа Урала.

Народные промыслы не относились к «узурпированным» буржуазией «изящным искусствам», которыми рабочий класс должен был овладеть в обязательном порядке, чтобы утвердить свою власть, мало было в них пролетарского духа, кроме того они служили основой экономической независимости значительного числа уральцев. Трудно было приспособить кустарные промыслы к целям идеологической пропаганды (чему должно было подчиниться художественное творчество во всех его видах). Все это предопределило их дальнейшую судьбу. Новой власти они были не нужны!<sup>69</sup>

Часть традиционных промыслов просто сходит на нет, как бы растворяется ввиду разрушения всей прежней системы производственно-торговых связей. Демонстративное пренебрежение со стороны властей, невостребованность, исчезновение прежнего массового заказа делают промыслы бесперспективным занятием. Оставшиеся мелкие кустарные мастерские, чтобы облегчить контроль над ними, повсеместно сливали вместе, превращая в более крупные производства. В результате они теряли свою уникальность, связь с традициями, опыт мастерства.

На знаменитом Каслинском заводе теперь организуется тиражирование предназначенных к установке в различных местах Урала бюстов Ленина, Маркса и Энгельса (модели для бюстов присылались из центра), а так же производится отливка для Екатеринбурга мемориальных досок (посвященных «борцам революции», в том числе Я. Свердлову, И. Малышеву, Н. Толмачеву). Но утрата прежней технологии чугунного литья не могла не сказаться на общей культуре производства.

Из всего остального появившегося в 1920-е годы в Каслях можно назвать еще, пожалуй, многократно воспроизведенный в чугуне памятник борцам, павшим за революцию. Его созданием был занят оказавшийся на заводе внук известного русского скульптора П. К. Клодта – Константин Клодт. Композиция

---

<sup>69</sup> Вспоминают о них только в поисках экспортной продукции, способной обеспечить валютную выручку.

памятника представляла собой фигуру рабочего, сжимающего одной рукой винтовку с примкнутым штыком, а другой опирающегося на молот. Передаче настроения скорби и романтической героики в скульптуре препятствовала, однако, отвлекающая анатомическая скрупулезность деталей, делавших ее подчеркнуто натуралистичной.

В исключительно трудных условиях оказалось искусство златоустовской гравюры. Оружейный арсенал был разграблен, уникальное оборудование вывезено, цехи полуразрушены. С 1919 года в Златоусте началось производство клинков для Красной Армии, некоторые из которых были украшены гравюрой и использовались в качестве наградного и именного оружия. Другим основным изделием стали охотничьи топорики с видами уральской природы в обрамлении орнамента. Топорики стали для златоустовцев, как отмечают исследователи, тем же, чем роспись шкатулок для иконописцев Палеха и Мстёры. Это, однако, не спасло положение.

Впоследствии промысел практически прекратил свое существование в прежнем качестве. Златоустовское оружейное производство стало структурным подразделением крупного промышленного предприятия. И уже «не было возможности, как раньше, обеспечивать художников топорами, предназначенными специально для украшений, нелегко было отрывать токарей для точения ваз, стаканов, кубков, не хватало обычных столовых приборов, не говоря уже о приборах из особой, необходимой для гравировки стали»<sup>70</sup>.

Судьба тагильского подносного промысла вообще сложилась таким образом, что в начале 1960-х годов сотрудниками Московского института художественной промышленности на базе Нижнетагильского завода эмалированной посуды пришлось восстанавливать промысел с нуля. Но секрет «хрустального лака» так и не был найден.

Отношение новой власти к гранильно-ювелирному промыслу на Урале характеризует тот факт, что начиная прямо с 1917 года, «реквизируемые» у населения, из банков и храмов

---

<sup>70</sup> Моргунов Н. Златоуст. Судьбы гравюры на стали // Художник. 1982. № 3. С.27.

ценности, ювелирные изделия из драгоценных металлов отправлялись в золотосплавную лабораторию Екатеринбурга. В ее недрах исчезли произведения декоративно-прикладного искусства, созданные целым поколением уральских ювелиров.

В следствии революционных потрясений, гражданской войны и политики властей гранильно-ювелирный промысел был практически разорен. После приказа Горного Совета ВСНХ от 1919 года о восстановлении гранильного дела (советская власть остро нуждалась в средствах, которые могла дать экспортная продукция) мастеров пришлось собирать уговорами, а упирающихся – угрозами<sup>71</sup>. Но в обстановке, когда ювелирное золотое украшение было объявлено мелкобуржуазным пережитком, а его обладатели чуть ли не врагами народа, мастерам работать было трудно. «Исчезали перспективы, улетучивались надежды на спокойную, нормальную жизнь. Артельщикам запретили огранку вначале изумрудов, затем и других ценных камней. Мастера опять оказались на грани нищеты. Их мучило сознание собственной ненужности, и даже «вредности» их труда»<sup>72</sup>.

Для еще большего усиления контроля власти добывались укрупнения артелей, несогласные с этим объявлялись «лжекооперативами», их закрывали. Те же артели, что выжили, переходили на выпуск изделий из меди, латуни, покрытой тонким слоем серебра со вставками из стекла и синтетических камней. Ни о каких уральских самоцветах речь уже не шла. К концу 1920-х годов промысел стал окончательно вырождаться.

Все это время власть под разными предлогами продолжала вести «конфискационные мероприятия». Так, вслед за выходом в феврале 1922 года декрета ВЦИК «о сборе средств в пользу голодающих», были опустошены все уральские храмы. Всего в Екатеринбургской губернии было изъято из храмов 7800 кг серебра, не считая изделий из золота, драгоценных и полу-

---

<sup>71</sup> К 1924 году на территории бывшего екатеринбургского уезда действовали 50 гранильных предприятий, три артели и девятнадцать ювелирных мастерских.

<sup>72</sup> Копылова В. Ювелирное искусство Урала (XVIII – XX вв.)// Очерки истории Урала. Вып.7. Банк культурной информации. 1998. С.47.

драгоценных камней<sup>73</sup>. Правда, еще в самом начале 1918 года имущество монастырей было объявлено народным достоянием, а двумя годами позже был введен порядок учета всего церковного имущества как принадлежащего государству. И это было только частью наступления новой власти на церковь.

Как известно, отношение к церкви, к религии большевистской партии было вполне однозначным. На практике оно нашло свое выражение в повсеместном закрытии храмов и монастырей<sup>74</sup>, арестах и расстрелах священнослужителей, «ликвидации» святых мощей, изъятии церковных ценностей, запрещении проведения служб вне стен церквей, в унижительной поименном учете членов общин и так далее.

Относя церковь к числу своих самых заклятых классовых врагов советская власть, тем не менее, вынуждена была в той или иной степени мириться с ее существованием. Большевистской идеологии, агрессивно утверждавшей себя как новый «символ веры», противостояло религиозное сознание уральцев. Новой власти предстояло утвердиться в крае, где в силу ряда исторических причин религиозная жизнь всегда была особенно напряженной. Кроме того, сопротивление форсированному наступлению новой власти, стремящейся преобразить саму повседневность, задать ей «революционный», ритм и масштаб, оказывал сам уклад уральской жизни.

Переход к НЭПу после проведения политики «военного коммунизма» явился фактически отступлением, признанием того, что ни перескочить одним махом в социализм, ни разжечь пожар мировой революции большевикам не удалось. В условиях острейшего социально-политического кризиса, разразившегося

---

<sup>73</sup> Многие из изъятых изделий представляли собой высокохудожественные произведения культового искусства, но и они шли на переплавку или попросту исчезали.

<sup>74</sup> В скором будущем формирующийся ГУЛАГ нашел свое применение монастырям в Соликамске, Кунгуре, Верхотурье. К слову, заметим, что один из первых лагерей особого назначения на Южном Урале появился почти одновременно с Соловками.

в 1920 году, приходилось менять курс. Разрушенное гражданской войной хозяйство требовало восстановления.

К середине 1920-х годов сельское хозяйство Урала приблизилось к довоенному уровню<sup>75</sup>. В промышленности новая экономическая политика сопровождалась денационализацией предприятий и переводом большинства из них на хозяйственный расчет. Началось оживление в горнодобывающей отрасли, составляющей основу экономики региона, появились концессионные предприятия с участием иностранного капитала. В руки частных предпринимателей было передано около 200 предприятий средней и мелкой промышленности (хлебное, мясное и соляное производство, текстильные фабрики). Почти целиком перешли в руки частных розничная торговля. Открылись товарные биржи, была возобновлена деятельность Ирбитской ярмарки<sup>76</sup>.

3 ноября 1923 года ЦИК СССР принял постановление об образовании Уральской области с административным центром в Екатеринбурге. Территория огромной области – в состав которой вошли Екатеринбургская, Пермская, Челябинская и Тюменская губернии – растянулась, как говорили, «от океана до Казахстана» (то есть от Карского моря на севере, до казахских степей на юге). Реформа районирования была задумана большевиками сразу после окончания гражданской войны<sup>77</sup>. Для перехода к новому административно-территориальному делению в стране в виде эксперимента и был выбран Урал качестве одного из промышленных районов.

Конечно, советская власть руководствовалась в этом эксперименте не интересами Урала, а решала в первую очередь задачи по укреплению централизованной государственно-партийной власти.<sup>78</sup> Но вместе с тем возникали предпосылки

---

<sup>75</sup> Главной производительной силой сельского хозяйства по-прежнему оставались единоличные крестьянские хозяйства.

<sup>76</sup> Последняя по счету, 279, ярмарка состоялась в 1929 г.

<sup>77</sup> Прежнее административно-хозяйственное деление было признано XII съездом РКП (б) несоответствующим новым политическим и экономическим реалиям.

<sup>78</sup> Об этом свидетельствует то обстоятельство, что контуры, административные границы региона будут меняться еще не раз. После ликвидации в 1934 году Уральской области, входящие в нее территории стали

для преодоления разобщенности губерний, существовавших на территории Урала, в интересах восстановления и развития хозяйственно-промышленного комплекса края. (Кстати сказать, в этот период Урал превращается в один из крупных хлебопроизводящих районов страны. По удельному весу хлебозаготовок в СССР он находился почти на одном уровне со Средне-Волжским краем).

Деятельность всей государственной промышленности было подчинено с 1924 года Уралоблсовнархозу, в свою очередь подчиненного ВСНХ. К лету 1927 года был разработан «Генеральный план развития хозяйства Урала», являющий собой уникальный документ. Он представлял собой научно обоснованную попытку перспективного планирования развития крупнейшего промышленного региона страны. План был рассчитан на 15 лет и предусматривал комплексное развитие Урала.

В эти годы Екатеринбург становится крупным торговым центром. Екатеринбургская товарная биржа имела самые крупные обороты на Урале. Важное значение имела организация свердловских ярмарок, имевших общероссийское значение. В первой из них в 1925 году приняли участие 146 уральских и 158 внеуральских организаций и частных фирм<sup>79</sup>. А на третьей среди участников были представители 20 иностранных фирм из стран Дальнего Востока и Средней Азии.

По объемам оптовой торговли Екатеринбург (а потом Свердловск) не уступал таким городам, как Киев или Одесса. Выгодное географическое и стратегическое положение, превращение города в важный железнодорожный узел, связывающий европейскую и азиатскую части страны, способствовали расширению торговых связей с Ленинградом, Центральным районом, Крымом, Сибирью, другими районами. Казалось, сбылось предсказание П. П. Семенова-Тяньшанского о том, что «Екатерин-

---

частями Уральского экономического района. Потом в связи с наметившимся строительством в Кузбассе предприятия Урала по решению партии должны были образовать вторую в стране угольно-металлургическую базу – Урало-Кузбасс.

<sup>79</sup> Очерки истории Свердловска. Ук.соч. С.194.

бург превратится в один из крупнейших и люднейших торгово-промышленных центров всей России».

По характеру и по социальному составу жителей столица Уральской области – Екатеринбург, как и прежде, оставался городом служащих и торговцев<sup>80</sup>. Сохранялся во многом бытовой дореволюционный уклад жизни города и сам его прежний облик. П. П. Бажов в «Дальнее – близкое» вспоминая свое возвращение в Екатеринбург в 1923 году, рассказывал, как он дошел пешком от привокзальной площади до Вознесенской горки («Плоская вершина горы называлась теперь площадью Народной мести»), где присел отдохнуть возле «не очень искусно сделанного» из белого мрамора бюста Карла Маркса и засиделся там до вечера, «зачарованный красотой города».

Писатель словно восстанавливал свои отношения с городом. Что попало в его поле зрения? Харитоновский особняк, ипатьевский дом, красной кладки здание художественно-промышленного училища... «Общая картина городских зданий тогда была еще прежней, привычной. Только вдали, ближе к Верх-Исетску, были видны новые домики,» – обобщил свои первые впечатления Бажов. «При дальнейшем осмотре города увидел еще кой-какие изменения, но больше наивного порядка» (вроде замены на городской плотине бюстов Петра и Екатерины скульптурной группой людей у станка, «поставленных неумелой рукой»)<sup>81</sup>.

Вообще, тема отношения к историческому прошлому настойчиво вторгалась в современную жизнь. В 1924 году была отмечена десятилетняя годовщина первой в истории народов мировой войны, состоялся 200-летний юбилей Екатеринбурга (в честь которого в нише стены городской плотины был открыт рельеф «Строителю города»). В том же 1924 году Президиум ВЦИК утвердил решение горсовета о переименовании Екате-

---

<sup>80</sup> В 1923 г. 35,7 % горожан составляли служащие, а рабочие – 27,2 %. В торговле было занято 5 тыс.чел. в промышленности – 9,4 тыс.чел. См.: Постников С. В годы НЭПа // Былое, 1998, № 77. С. 18.

<sup>81</sup> Следует отметить, что тут же Бажов оговаривался, что увиденное, это, конечно, – «лишь первые младенческие шаги нового хозяина города, что и теперь уж можно увидеть другое».

ринбурга в Свердловск. Правда, в вопросе о переименовании города единства мнений не было<sup>82</sup>.

Непреодоленная логика всей прежней уральской жизни, проявляющаяся в инерции повседневности, консерватизме массового сознания, не желавшего одномоментно переплавляться в «революционное», подтверждало и искусство тех лет. В 1925 – 1926 годах в Перми была открыта первая выставка художников Урала.<sup>83</sup> Участие в выставке приняли художники Перми, Свердловска, Нижнего Тагила, Миасса. Основная задача выставки в духе времени была сформулирована предельно четко и состояла в «выявлении достижений в развитии изобразительного искусства на Урале в смысле соответствия их идеологического содержания требованиям жизни»<sup>84</sup>.

В распоряжение выставкома поступило 449 работ, из которых, правда, только 223 сочли возможным поместить в экспозицию. На выставке были представлены пейзажи уральской природы, портретные работы и даже виды солеварного завода и Березниковского содового комбината. Но ожидания власти все равно оказались не оправданы. Как с неудовольствием писала «Уральская новь», на выставке «...не было ни величественного эпоса революции, ни зарисовок мрака былого. <...> От революции на выставке мало»<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> В газете «Уральский рабочий» сообщалось, как рабочие ряда предприятий говорили, «что имя тов.Свердлова многим совсем незнакомо, так как тов.Свердлов работал в легальных условиях очень не долго и в самом начале революции». Среди других, фигурировавших тогда возможных названий города, были и такие, как «Местиград» и «Реваншбург», явно претендующие закрепить значение вклада города в «всеобщее дело революции».

<sup>83</sup> Вторая областная художественная выставка состоялась в 1927 году.

<sup>84</sup> Первая выставка творчества современных художников Урала. Каталог. Пермь. 1925.

<sup>85</sup> Ситуация, до известной степени, повторилась и на следующий областной выставке: «Темы работ в большинстве отражают природу и жизнь Урала, уральские заводы и повседневный, знакомый нам быт». – Вторая выставка современных художников Урала. Каталог. Пермь. 1927.



Не было «революционности», зато было другое. Время с 1920 по 1929 годы стало «золотым веком уральского краеведения».

К началу 1920-х годов на Урале уже насчитывалось 16 краеведческих музеев и 6 краеведческих обществ, и число их продолжало быстро увеличиваться. В массовое краеведческое движение включались как маститые ученые, так и малограмотные крестьяне. Краеведческие ячейки энтузиастов создавались на предприятиях, при учебных заведениях, народных домах и даже избах-читальнях. Большое значение для развития краеведения и музейного дела в крае имел Первый съезд музейных деятелей Урала и Приуралья, состоявшийся в апреле 1921 года в Екатеринбурге по инициативе Уральского общества любителей естествознания.

На Втором уральском областном краеведческом съезде в 1924 году было организовано Уральское областное бюро краеведения (УОБК). К концу десятилетия УОБК объединяло 120 краеведческих организаций с тремя тысячами членов. По количеству краеведческих организаций Урал занимал третье место в стране, а по числу членов организаций – пятое. Восемнадцать краеведческих организаций из 14 уральских городов имели собственные периодические издания<sup>86</sup>.

На невиданный подъем краеведческого движения оказало воздействие несколько обстоятельств, наложившихся одно на другое. Как отмечалось историками, здесь проявились и изменения, произошедшие в национальном самосознании в следствии революционных потрясений, и необходимость спасения и сохранения достояния национальной культуры (оказавшееся бесхозным в результате революции и гражданской войны) и то, что краеведческое движение (имевшее на Урале прочные традиции) стало в послереволюционный период объединительной силой для местной интеллигенции, нашедшей в нем приложение для своих сил

Все это, безусловно, правильно, но присутствовала тут и еще одна, может быть, более глубокая причина. Прежде для ка-

---

<sup>86</sup> Тагильцева Н.Н. «Золотой век» уральского краеведения // Уральское краеведение / Уральский областник. № 5. – Екатеринбург, 1996. С.13.

ждого россиянина, в какой бы географической точке и административном районе (губернии, уезде и так далее) он ни жил, само существование данной территории вольно или невольно воспринималось им как производное от единого корня самодержавной власти, входило составной частью в ее историю. Теперь же, когда такое всеобщее основание (образовывавшее особую реальность российского государственного сознания) оказалось разрушено, а новое государство еще не приобрело характер тотального, обнаружилось, что существование людей в не меньшей степени определяется той конкретной «почвой», на которой они живут.

Оказалось, что условия существования в данной территории накладывают печать неповторимого своеобразия не только на развитие производственной сферы, но и на весь строй народной жизни. Сформировавшиеся специфические местные «формы жизни» обладают устойчивостью и своими закономерностями, носят преемственный характер. А понимание этого влекло за собой признание самоценности многообразной жизни народа, ее созидательных начал. Возникла острая потребность в поиске оснований, исторически определивших неповторимый облик данного края, что особый смысл имело по отношению к Уралу.

Если особенностью развития краеведения на Урале оставалось традиционное внимание к естественнонаучным изысканиям, то теперь оно дополнилось еще и активным интересом краеведов к гуманитарным исследованиям (истории, археологии, фольклору, этнографии). Уральские краеведы внесли большой вклад в изучение истории и культуры Урала, уральских городов и заводов, горного дела. Они решали задачу комплексного изучения заводских и земледельческих районов края (в том числе казачьих поселений), стремясь выделить их типичные черты, занимались изучением промыслов (например, истории фарфоро-фаянсовых фабрик на Урале, керамического производства в Кунгуре).

В Перми и Свердловске были созданы специальные комиссии по изучению истории города. В 1926 году в Перми вышла книга «Город Пермь: Сборник очерков по истории, культуре и экономике города». В том же году в Свердловске при УБОК

для изучения истории города и определения перспектив его развития была образована комиссия «Старый Екатеринбург – новый Свердловск»<sup>87</sup>. Интерес к истории своих городов проявляли краеведы Кунгура, Чердыни, Красноуфимска, Златоуста, Челябинска. (Конечно, здесь не могла быть обойдена вниманием и «революционная тематика», описание всех перипетий становления советской власти).

Был организован целый ряд плодотворных археологических раскопок. Близ Чердыни обнаружены были россыпи арабских монет и серебрянные сосуды, которые дали богатый материал для изучения истории предков народа коми и древнего Прикамья. Раскопками курганов под Челябинском занимался видный искусствовед и археолог С. Н. Дурылин.<sup>88</sup> Большой вклад в популяризацию археологии на Урале внес свердловский ученый А. А. Берс.

В пермском художественном музее по инициативе его тогдашнего директора (а затем, по его поручению, Н. Н. Серебrenниковым – научным сотрудником музея) в ходе экспедиционной работы создавалась знаменитая коллекция пермской деревянной религиозной скульптуры, так называемых «пермских богов». (Следует, тем не менее, заметить, что музейщики, видя в «пермских богах» прежде всего уникальные образцы народного художественного творчества, действовали в духе времени. Не считаясь с чувствами верующих, они не останавливались перед изъятием скульптур в том числе и из действующих храмов).

Много для изучения культуры народностей Урала было сделано башкирскими краеведами (при Обществе изучения Башкирии действовали историко-этнографическая секция и тюркологическая комиссия), шел сбор предметов народного творчества, материалов для башкирского словаря, историко-этнографической карты.

Еще в 1916 году при Пермском университете П. С. Богословский – основатель научного краеведения в При-

---

<sup>87</sup> Там же. С.14.

<sup>88</sup> Сосланный в Челябинск в 1923 году за свои религиозно-философские убеждения.

камье – создал Кружок по изучению Северного края, занимавшийся уральским фольклором и этнографией. В 1924-1928 годах это научное общество подготовило четыре выпуска «Пермского краеведческого сборника». В программной статье «О постановке культурно-исторических изучений Урала» профессор П. С. Богословский писал: «... необходимо срочно выдвинуть проблему культурно исторического исследования Уральской области как огромной географической единицы со специфическими факторами культурно-социального порядка. <...> Продукт своеобразной горнозаводской цивилизации, эта культура заслуживает полного внимания краеведа во всех формах своего выражения. Она интересна и по своей идеологической сущности и по стилю своего художественного оформления»<sup>89</sup>.

Наряду с университетом настоящим «комбинатом краеведческих организаций» становится пермский объединенный музей, стремившийся сплотить вокруг себя различные научные общества. Такая установка руководства музея позволила развернуть активную лекционную, научно-исследовательскую и издательскую деятельность. В 1927-1929 годах пермским музеем было устроено 12 выставок, на которых побывало около 108 тысяч человек. «По сути дела, музей являлся центром проведения той самой либерально-просветительской работы, которую со времен Реформ 1860-1870-х гг. подвижнически осуществляла в России провинциальная интеллигенция в рамках народного, земского движений, в любых других доступных формах»<sup>90</sup>.

Разумеется, сохранение подобной преемственности вызывало, мягко говоря, настороженное отношение власти, что драматическим образом отразилось, скажем, на судьбе Уральского общества любителей естествознания. В качестве самодее-

---

<sup>89</sup> Богословский П.С. О постановке культурно-исторических изучений Урала // Уральское краеведение / Урал. обл. бюро краеведения. Вып. 1. – Свердловск, 1927. С. 34-35.

<sup>90</sup> Онянова С. Основные тенденции развития Пермского музея в первое десятилетие советской власти // В поисках истины. Интеллигенция провинции в эпоху общественных потрясений. Пермь. 1999. С.134.

тельной организацией энтузиастов, самостоятельно добывающей средства к существованию, власти УОЛЕ было не нужно.

Находившееся на протяжении 20-х годов постоянно под угрозой «национализации» УОЛЕ разрушалось в бесконечной чехарде реорганизаций и переподчинений. М.О.Клер, тогдашний председатель Общества, был арестован и едва не расстрелян по нелепому обвинению ОГПУ в «экономическом шпионаже в пользу французских капиталистов». В 1925 году научная библиотека и музей (получившие статус государственных) были выделены из состава УОЛЕ. Общество лишившись основы, на которой строилась вся его научно-исследовательская и просветительская работа, было обречено на угасание.

Тем не менее, краеведение на Урале находилось на подъеме. В июне 1928 года в Свердловске состоялась выставка «Краеведение на Урале», приуроченная к проведению областной краеведческой конференции. Уральские краеведы продолжали вести большую культурно-просветительную работу, занимались организацией охраны памятников истории и культуры, способствовали становлению архивного и музейного дела в крае.

В Свердловске был открыт областной Краеведческий кабинет, а позднее по почину и на средства Уральского областного бюро краеведения – первый на Урале и, вероятно, в стране – Краеведческий университет. Университет ставил своей целью в цикле популярных лекций дать слушателям представление о географии и истории Урала, особенностях жизни его населения. Именно на Урале был создан один из первых в стране комплексных музеев – Шадринское научное хранилище<sup>91</sup>.

Важнейший итог всей работы по исследованию Урала, обобщающий опыт поисков краеведов и аккумулирующий их лучшие достижения, можно было бы видеть в том понимании истории и культуры края, к которому пришел упоминавшийся уже профессор П. С. Богословский.

Ученый определял Урал как огромную географическую единицу со специфическими факторами культурно-социального порядка. Он обосновал наличие на Урале «своеобразной городской цивилизации» с особой мировоззренческой сущностью,

---

<sup>91</sup> Там же. С.15.

специфическим стилем художественного оформления и постулировал вытекающее из этих посылок «право Урала и Прикамья на особое внимание со стороны историков культуры»<sup>92</sup>.

Богословский со всей определенностью поставил вопрос о том, что промышленный Урал обладает своим неповторимым культурным обликом. Признание этого служило не только указанием на существование напряженной духовной жизни в крае, сложившихся здесь уникальных художественных традиций. Акцентируя принципиальную роль духовных факторов в регуляции социальной жизни, ученый стремился утвердить их значимость в качестве самостоятельной и самоценной сферы, без учета которой невозможно представить внутреннее содержание особого «уральского мира».

Впервые им было предложено рассматривать Урал как социокультурный феномен. Тем самым, развитие горнозаводской промышленности и технологий, специфика посессионного землевладения, прочие коренные уральские вопросы должны были теперь заново анализироваться, но уже в единстве с духовным и культурным развитием края (в том числе в качестве факторов, повлиявших на формирование особого уральского мироощущения). При таком подходе уральская жизнь могла раскрыться в своей целостности: в каждом ее фрагменте следовало искать отблеск целого и, наоборот, уметь разглядеть целое как сложный синтез частей.

Стержнем единства, определявшим эту целостность, выступал особый тип фольклорно-религиозного миропонимания, сложившийся на горнозаводском Урале. Обладая таким представлением, исследователи получали ключ к проникновению во внутренний мир уральских мастеров, шанс соприкоснуться с теми смыслами, которыми они сами наделяли свои творения. Соответственно, уральская культура в целом могла начать раскрываться перед учеными как бы изнутри, в своем потаенном духовном измерении.

Обратил внимание Богословский и на отличительные типологические черты «уральского мира», создав предпосылки

---

<sup>92</sup> П.С.Богословский. О постановке культурно-исторических изучений Урала// Уральское краеведение. 1927. Вып. I. С.35-36.

позволяющие найти ему место в истории культуры. Создание прочной основы, позволяющей сравнивать горнозаводский Урал с родственными явлениями в мировой культуре, давала возможность по-настоящему оценить его мировое значение и уникальность.

Наконец, было найдено *слово*, которое могло стать решающим для формирования образа всей уральской истории, уральского самосознания. Видение Урала как городской, «горнозаводской цивилизации» позволяла краю глубже постичь и выразить свою сущность. При таких условиях любая попытка определения перспектив развития края не могла бы игнорировать закономерности его исторического пути.

Если бы программа Богословского успела стать достоянием широкой общественности, направляющим началом коллективных усилий уральских краеведов, то без сомнения на качественно новый уровень поднялось бы все ураловедение, перед которым возникали новые горизонты, открывающие целостную картину исторического развития края...

Но события развернулись совсем по-другому. В апреле 1929 года в «Комсомольской правде» появилась статья начальника Главнауки М.Лядова, сигнализирующая, что наметившийся уже со второй половины 1920-х годов процесс, направленные на постепенное свертывание деятельности краеведческих организаций, вступал в новый этап. В статье заявлялось, что «почти вся сеть краеведческих музеев, почти вся сеть краеведческих обществ находится в чуждых, враждебных руках». На языке того времени это означало, что краеведению фактически был вынесен приговор.

За неделю до этой публикации в областной газете «Уральский рабочий» появилась похожая статья «О неисправимых историках и служебной роли краеведения», громившая приверженцев гуманитарного краеведения на Урале. Мишенью для нападок был избран именно профессор П. С. Богословский и возглавляемый им Кружок по изучению Северного края при Пермском университете. Автор заметки требовал от Уральского областного бюро краеведения «превратить краеведение в орудие классовой борьбы пролетариата», «очистить общества и музеи

от лжеспециалистов»<sup>93</sup>. Сигнал к травле был услышан. По всей стране краеведов начинают обвинять в идеализации «буржуазно-помещичьего строя», «идеалистическом мракобесии», «пропаганде религии», «контрреволюционной трактовке исторического материала».

Новым, угодным власти ориентиром краеведческой деятельности провозглашалось так называемое «производственное направление». Его сторонники утверждали, что краеведение в пролетарском государстве не может оставаться чем-то вроде модного в прошлом «гробокопательства», «любования прошлым», «фетишизацией» «обломков истории», а призвано содействовать социалистическому строительству.

Вскоре вся многообразная деятельность уральских краеведов была на практике подвергнута «перестройки» в соответствии с выдвинутыми задачами. Теперь она сводилась к участию в компаниях содействия строительству Урало-Кузнецкого комбината, Камской гидроцентрали, проведению геологических походов для поисках полезных ископаемых, организации метеорологических и фенологических наблюдений, сбору материалов для всероссийской летописи заводов и фабрик<sup>94</sup>.

Конечно, речь шла не столько о привлечении энтузиастов-краеведов к решению производственных проблем, сколько об утверждении принципиально иного отношения к истории вообще. Вряд ли можно считать совпадением тот факт, что власть всерьез была занята рассмотрением возможности реформы календаря. В 1930 году ВЦСПС состоялось совещание, одобрявшее проект, по которому летоисчисление в стране должно было начинаться с 7 ноября 1917 года.

Подобному же преобразованию была подвергнута вся система образования в стране и на Урале.

---

<sup>93</sup> Цит. по: Тагильцева Н.Н. Ук.соч.С.15-16.

<sup>94</sup> В середине 1930-х годов репрессиям подверглись П. С. Богословский, А. Н. Словцов, А. А. Берс и многие другие выдающиеся уральские краеведы. В 1937 году краеведческие организации по всей стране по приказу «сверху» были ликвидированы.



Задача ликвидации массовой неграмотности увязывалась партийной стратегией с целями «воспитания поколения, способного окончательно установить коммунизм». Но такая идеология вступала в противоречие с либеральной школьной традицией, сложившейся после александровских реформ. Перспективы преодоления подобного положения властью рассматривались исключительно как решение проблемы коренной ломки прежней организации школьного образования. В основу новой системы была положена Марксова идея «политехнической» или «трудовой» школы.

Эту партийную установку конкретизировало «Положение об единой трудовой школе». Вся воспитательно-образовательная работа подчинялась отныне политическим задачам и должна была строиться с учетом потребности государства в «трудовых ресурсах». Общеобразовательная школа перестраивалась таким образом, что после окончания первой четырехклассной ее ступени учащиеся могли поступать в низшие профессиональные школы и в школы «фабзауча» (фабрично-заводского ученичества). Технический профиль доминировал и среди средних специальных учебных заведений, получивших распространение на Урале.

С начала так называемого восстановительного периода партийные органы взялись за «пролетаризацию и идейно-политическое завоевание» высшей школы. В Уральском университете, созданном в 1920 году, работали академик А. Е. Ферсман, профессора А. В. Шубников, Н. Н. Доброхотов, В. Е. Грум-Гржимайло и другие видные ученые. «Чистка» старого профессорского корпуса и замена его на «красную професуру» продолжалась все 1920-е годы. Большую роль в изменении студенческого состава вузов сыграла организация рабочих факультетов, выполнявших, по выражению Луначарского, функции «пожарной лестницы», подставленной к университету, чтобы взять его «на абордаж».

Классические Пермский и Уральский университеты подверглись реорганизации: часть факультетов в них была закрыта или преобразована. В Пермском университете было три факультета: медицинский, педагогический и агрономический. А в Уральском университете вообще остались лишь технические

факультеты. В итоге в 1925 году он был переименован в политехнический институт. Для гуманитарного образования места в высших и средних учебных заведениях Урала не оставалось.

Чем больше будущее края ставилось в зависимость от веры в «историческую правоту» коммунистических идеалов, тем настоятельней становилась потребность власти представить современность с точки зрения уже начавшегося ее социалистического преобразования. Это опять возвращало местную власть к вопросам пропаганды и искусства, обсуждению их задач. Требования партии к искусству становились все жестче и определеннее.

Об областных выставках 1925-1927 годов говорилось выше. Можно упомянуть, что в 1925 году состоялась еще одна выставка – городская – в Челябинске. Понимание «политического момента» нашло свое отражение в представленных на выставке таких картинах, как «Убийство пяти челябинских коммунаров» или «Челябинск в дни похорон Ленина», со всей скрупулезностью и жизненной достоверностью стремящихся воспроизвести конкретные события. Здесь же были выставлены и экспрессионистические, близкие к кубизму, работы А. Самохвалова «Рабочее строительство», «Буржуазные девицы», «Цирк», «Балерина»<sup>95</sup>.

Но центральное место на выставке заняли полотна Николая Русакова, отличающиеся внутренним масштабом, художественной культурой и, как писал челябинский рецензент, «колоссальным чувством цвета, чувством, доходящим до чувственности». Очарованный и вдохновленный Востоком, знакомство с которым произошло у художника еще во время путешествия 1914 года, Русаков находил в его ярких красках, экзотических типах бесконечное множество сюжетных поворотов и тем. Тот же рецензент признавался, что Русаков «своими картинами и после выставки будет неотвязно стоять перед глазами». Речь шла о таких полотнах художника, как «Трое (Будда, Христос, Магомет)», «Восточный диспут», «Сбор хлопка», «Граждане

---

<sup>95</sup> См.: Г.Трифонов. Ук.соч.С.64.

интернациональной республики Советов», «Кафе матросов» и графические работы («Японки», «Танец Алмеи»)<sup>96</sup>.

Едва ли такое искусство отвечало взглядам власти. Звучавшая со стороны партийной прессой критика творчества уральских художников объяснялась и тем, что предпочтения партии к середине 20-х годов становились все более определенными. Ленинская теория «партийности искусства» требовала от художника изображения и оценки действительности исключительно с партийной позиции. Чтобы выполнить свою роль в качестве инструмента пропаганды, такое искусство должно было стать понятным даже неподготовленному зрителю.

Приоритет получало искусство жизнеподобное, говорящее упрощенным художественным языком, согласное под видом художественного содержания транслировать готовые идеологические схемы. В этом отношении к заметным вехам относят образование в 1925 году Уральского филиала АХРР (Ассоциации художников революционной России), объединившего художников Свердловска, Перми, Шадринска (всего по стране при поддержке власти появилось около 40 отделений АХРР). Свои филиалы возникли в Уфе и Оренбурге.

Опиравшиеся на традиции передвижников, русского реалистического искусства, художники АХРРа тяготели к предметно-жанровому, событийно-сюжетному подходу к изображению современности и истории. Выдвинутые ими лозунги «художественного документализма» и «героического реализма» на практике, однако, не исключали проявление натурализма и мелкого бытописательства. Значение же появления АХРРа на Урале заключалось прежде всего в том, что как отмечалось в те годы, «ассоциация сумела приблизить искусство к пролетариату больше, чем другие существовавшие группы художников»<sup>97</sup>.

Тем не менее, уральские художники не сразу смогли освоиться с новым направлением. Основные работы для 8-ой художественной выставки АХРРа «Жизнь и быт народов СССР», призванные представлять искусство Урала, были выполнены художниками Москвы и Ленинграда. Как следует подходить к изобра-

---

<sup>96</sup> Там же.

<sup>97</sup> АХРР на Урале // Уральский рабочий. 1925, 17 сентября.

жению событий революции и гражданской войны на Урале демонстрировали, например, картины столичных живописцев Любимова «Челябинский пересыльный пункт» и В. Пчелина «Передача Романовых Уральскому совету в 1917 году».

В 1927 году в Свердловске к главному городскому празднику под названием «Освобождение города от Колчака» был установлен, созданный ленинградским скульптором М.Харламовым памятник Свердлову. В предыдущем 1926 году Харламов создал установленный в Ленинграде у Невского завода бронзовый памятник Ленину. Ленин был изображен скульптором в позе «пламенного оратора», «вождя мирового пролетариата». Назывался монумент «Наш вождь и учитель». Уральский вариант «оратора» принял облик Я.Свердлова. Надпись на гранитном постаменте гласила «Якову Михайловичу Свердлову (товарищу Андрею) – уральские рабочие». (Отлитая статуя была на ленинградском заводе «Красный выборжец»).

В доме Ипатьева в это время открывается Музей революции. Площадь перед домом Ипатьева была названа площадью Народной мести. В музее были представлены предметы, связанные с пребыванием Романовых в заточении, посетителям демонстрировался подвал, где совершалось убийство. Именно здесь экспонировалась известная картина В.Пчелина.

В фотографической манере художник запечатлел на полотне эпизод, когда 30 апреля 1918 года по прибытии поезда из Тюмени на станцию Екатеринбург-II состоялась передача комиссаром В. Яковлевым Николаю II, Александры Федоровны и Марии Николаевны представителям Уральского областного совета (среди которых были А. Авдеев – первый комендант Дома Особого Назначения, Ф. Голощекин – член Уралобкома, А. Белобородов – председатель Уралобкома, Б. Дидковский – член Уралсовета).

Пчелин работал над своей картиной по заказу непосредственных участников событий и прибегал к их консультациям (к тому времени А. Белобородов работал в Наркомате иностранных дел, а Б. Дидковский был ректором Уральского университета). Историческая достоверность была соблюдена художником во всех подробностях: будь то одежда персонажей или сверток в руках у Николая II.



ему безусловной, сути исторического существования Урала, в том виде, как он ее понимал.

В следующем стихотворении с программным названием «Екатеринбург – Свердловск» (опубликованном тогда же в газете «Уральский рабочий») Маяковский развил эту мысль дальше. В нем он, а не кто-либо из уральских поэтов, по существу закладывает традицию изображения Свердловска как нового социалистического города.

Желание поэта представить происходящее в стране как часть единого процесса обновления мира требовало творческой способности видеть все в преображенном свете. Любые приметы нового приобретали в изображении Маяковского невиданный масштаб как знаки надвигающегося «будущего» (одновременно превращая упорно лезущее в глаза «сегодня» в нечто полуреальное, скорее принадлежащее отвергаемому прошлому).

Чем больше требовалось энергии и творческого темперамента, чтобы представить увиденное в нужной проекции (то есть в виде контуров проекта «будущего»), тем более ужасный вид должно было приобретать прошлое, единственный выход для которого – освободить, очистить места для нового.

... С простора  
от снега светлого  
встает  
новорожденный  
город Свердлова.  
Полунебоскребы  
лесаи поднял,  
Чтобы в электричестве  
мыть вчера,  
а рядом –  
гриб,  
дыра,  
преисподняя,  
как будто  
у города  
нету –  
«сегодня»,  
а только –

«завтра»  
и «вчера».  
...У этого  
города  
нету традиций –  
бульвара,  
дворца,  
фонтана и неги.  
У нас  
на глазах  
городище родится  
из воли  
Урала,  
труда  
и энергии!

Подобные поэтические «пассы» проделывал Маяковский и в сторону Киева, и Баку<sup>99</sup>. Но для этих городов с их тысячелетними историями они прошли не замеченными, как комариный укус. Другое дело – Екатеринбург-Свердловск, дождавшийся, наконец, внимания большого поэта. Здесь его обращение было воспринято всерьез, может быть, даже чересчур всерьез. Вскоре оно станет усиленно навязываться как некое откровение поэта. С помощью вдохновенной трескучей рифмы вся уральская история отсылалась в темноту, погружаясь в небытие предыстории.

---

<sup>99</sup> Здесь можно говорить о тенденции или даже, увы, о неоднократно повторяемой Маяковским схеме, положенной в основу целого ряда его стихотворений. Достаточно назвать такие стихотворения поэта 1920-х годов, как «Киев», «Баку», «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и людях Кузнецка». Вероятно, в этом Маяковский видел свой вклад в социалистическое строительство в стране.

## Глава 4.

### Проект под названием «Советский Урал»

*Свердловск, ты город перспективы –  
К социализму солнечный пролог.  
Нанизывая днями годы,  
Закончив реконструкций пробег,  
Свердловск придет Нью-Йорком гордым  
К вокзалу социалистических побед.*

К. Тюляпин «Свердловск»,  
журнал «Рост», 1930 г.

Эпоха «большого скачка» по-сталински требовала веры в невозможное, в то, что организованная воля миллионов не может иметь никаких преград. Сама действительность 1930-х казалась удивительней любой, самой смелой фантазии или художественного вымысла.

Считая прежнюю Россию, по словам председателя Совнаркома А.Рыкова, «наиболее аграрной и отсталой страной в Европе», планировалось всего за две пятилетки превратить Советский Союз в мощную промышленную державу, построив только на первом этапе 1,2 тысяч заводов по всей стране. Мало того. Едва XVI партконференция успевает принять так называемый оптимальный пятилетний план развития экономики с запредельными заданиями, тут же был выброшен лозунг: «Пятилетку в четыре года!»

Политика торжествовала над экономикой, здравый смысл капитулировал перед волюнтаризмом, спиритуализм брал верх над материализмом. Все события истории Советского Союза рассматривались теперь как цепь следующих друг за другом чудес: «чудо» периода восстановления и реконструкции, «чудо» полета в стратосферу, спасения дирижабля “Италия” и героической эпопеи «Челюскина», «чудо» индустриализации. И конечно, «чудо» Магнитки, «чудо» Днепростроя и так далее.



В стране, где основную массу населения по-прежнему составляло крестьянство<sup>100</sup>, к Уралу как старопромышленному району теперь оказалось привлечено всеобщее внимание. В начавшемся процессе индустриализации ему партийно-государственными планами отводилась особая, опорная роль. Урал призван был стать второй «серединно-союзной» индустриальной и оборонной базой страны.

В крае разворачиваются масштабные промышленные стройки, формируются крупные индустриальные узлы. В 1929 году начинается строительство самого крупного металлургического предприятия страны – Магнитогорского комбината, вступают в строй машиностроительные гиганты – Уралмаш (названный Горьким «отцом заводов»), Челябинский тракторный завод (1933), нижнетагильский Уралвагонзавод (1937). Возводятся огромные химические комбинаты и предприятия лесной промышленности. Всего в 1930-е годы на Урале было построено свыше 250 крупных промышленных объектов.

Советская пропаганда утверждала, что единственным «неисчерпаемым источником» созидательной энергии советских людей служили энтузиазм и вера в начатое партией. Но для индустриализации нужны были еще огромные средства и свободная рабочая сила, которых у власти не было. Секрет «чуда» сталинской индустриализации (приравненный к государственной тайне) скрывался, как известно, в другом.

Когда Сталин (которому к 1929 году удалось сломить сопротивление внутри партийного руководства) утверждал, что индустриализацию можно осуществить за счет «внутренних накоплений», то под этим, по существу, подразумевалось прямое ограбление деревни и насильственное выдавливание из нее людей. Под флагом объявленной политики ликвидации кулачества «как класса» и сплошной коллективизации предполагалось решить и задачу обеспечения «строек коммунизма» дешевой рабочей силой (с помощью использования подневольного труда

---

<sup>100</sup> К концу 1926 года в городах проживало только 18% населения – столько же, сколько перед первой мировой войной.

сотен тысяч ссыльных и заключенных, которые должны были появиться по ходу осуществления коллективизации).

Современники называли начавшееся второй, после октябрьской, «великой» революцией (с тем отличием, что последнюю открыто объявили «революцией сверху при поддержке снизу»). Однако если развернуть это определение то окажется, что в нем содержался не только восторг перед преобразованием страны, но и пережитые вновь: народная трагедия, террор, кровь, ужас гражданской войны, разрушительность революционной безудержности, страх власти перед крестьянской Вандеей.

В 1934 году *тот самый* физиолог Иван Павлов в отчаянии писал в своем обращении к правительству: «Мы жили и живем под неослабевающим режимом террора и насилия. Если бы нашу обывательскую действительность воспроизвести целиком без пропусков, со всеми ежедневными подробностями, – это была бы ужасающая картина, потрясающее впечатление от которой на настоящих людей едва ли бы значительно смягчилось, если рядом с ней поставить и другую нашу картину с чудесно как бы вновь вырастающими городами, днепростроями, гигаитами-заводами и бесчисленными учеными и учебными заведениями. Когда первая картина заполняет мое внимание, я всего более вижу сходство нашей жизни с жизнью древних азиатских деспотий. А у нас это называется республикой. Пусть, может быть, это временно. Но надо помнить, что человеку, происшедшему из зверей, легко падать, но трудно подниматься. Тем, которые злобно приговаривают к смерти массы себе подобных и с удовлетворением приводят это в исполнение, как и тем, насильственно приучаемым участвовать в этом, едва ли возможно остаться существами, чувствующими и думающими человечно. И с другой стороны. Тем, которые превращены в забитых животных, едва ли возможно сделаться существами с чувством собственного человеческого достоинства»<sup>101</sup>.

Главным районом в стране, куда ссылались подвергшиеся раскулачиванию, стал Урал. Сюда было направлено свыше

---

<sup>101</sup> Из письма И. П. Павлова в совет народных комиссаров СССР 21 декабря 1934 г. URL: <http://www.ihst.ru/projects/sohist/document/letters/pavlov.htm> (дата обращения 10.12.2016)

трети всех спецпереселенцев, в 1930-1931 годах их число на Урале составило 128,2 тысячи семей – более полумиллиона человек! За эти же два года в ссылку было отправлено 25855 семей уральцев (свыше 100 тысяч человек).

Составы со спецпереселенцами шли на Урал с Украины, Северного Кавказа, Белоруссии, Крыма и других регионов СССР. В товарных вагонах или вагонах для скота за тысячи километров от родных мест семьи раскулаченных везли к месту ссылки вместе с грудными детьми и ветхими стариками. Но станционный вокзал еще не был конечным пунктом: этапиремым «кулакам второй категории» часто еще предстояло преодолеть многие сотни километров зимой на санях, летом в телегах и на баржах, а иногда пешком.

Местные власти не в состоянии были одновременно принять такую огромную массу людей. В докладной записке о том, как проходит переброска 5 тысяч спецпереселенцев на север Пермской области в Вишерский край, комиссия летом 1932 года сообщала, что не доходя до места назначения пароход разбрасывал по одной барже у берегов в разных местах и спецпереселенцы высаживались с баржи на берег, «делали временные шалаши и голодные разбредались по берегу и окружающим деревьям, прося милостыню или же в отдельных случаях делали кражи, что в свою очередь возмущало местное население.

В таком положении на берегах Вишеры сидели и сидят неделями тысячи переселенцев, ничего не делая, кроме случайных сплавных работ, иногда не получая по 2-3 дня этапного пайка. Особенно же плохо приходится детям, которых имеется до 30% к общему числу, в том числе и грудных, т. к. погода стояла холодная, дождливая, таковые в шалахах студились, полуголодные ели траву, болели и без медицинской помощи значительное количество из них умерло...»<sup>102</sup>

Ссылные, прибывающие для работы на больших промышленных стройках, селили в наспех сколоченных бараках, но зачастую они должны были сами своими силами в условиях непривычного сурового уральского климата строить себе общие

---

<sup>102</sup> Раскулаченные спецпереселенцы на Урале (1930-1936 гг.). Сб. документов. – Екатеринбург: УИФ «Наука». 1993. С.148.

баракы (в расчете каждый – на несколько сотен человек), как правило, из сырого дерева, с земляными полами, промерзающими в морозы и покрывающимися слоем грязи после дождей<sup>103</sup>. К началу 1932 года на территории 69 районов и 3 округов Урала, по неполным данным, находилось 650 «кулацких» поселков и свыше 30 лагерей заключенных. Скученность людей, антисанитария, нищета, голод вызывали массовые эпидемии среди спецпереселенцев.

Таковы были приметы, по существу, нового в истории Урала этапа его колонизации. В сведениях о «Балансе спецпереселенческой массы» официальные органы указывали: «Принимая в свое распоряжение спецпереселенцев для лесной промышленности, с производственной стороны в главную и основную задачу входило колонизировать малонаселенные районы со слабо эксплуатируемыми и в некоторых случаях – мертвыми лесными массивами, в целях вовлечения их в эксплуатацию, с одной стороны, а, с другой – иметь постоянные кадры лесоробочих»<sup>104</sup>.

Чрезвычайный размах «кулацкой ссылки» на Урал «отвечал» масштабам задач индустриализации края. Именно спецпереселенцы явились основной рабочей силой на промышленных стройках Урала (иногда им открыто давали понять, зачем они здесь, обещая, что отпустят назад после того, как они построят завод). Их труд в массовом порядке использовался на самых тяжелых участках: лесозаготовках, каменноугольных и железных рудниках, строительстве заводов и железных дорог.

В промышленности на 1 февраля 1932 года числилось 467,2 тысячи спецпереселенцев, тогда как в сельхозколониях – всего 15 тысяч (для примера: две трети строителей легендарного Магнитостроя составляли заключенные, свыше 33 тысяч спец-

---

<sup>103</sup> Оказалось, что из трехсот тысяч депортированных на Урал только 8% были в апреле 1931 года способны выйти на работу по рубке леса и производить другие работы. Остальные "здоровые взрослые" строили жилье для самих себя и пытались что-то предпринять, чтобы выжить.

<sup>104</sup> Цит. по: Бедель А., Славко Т. Из истории раскулаченных спецпереселенцев на Урале в первой половине 30-х гг.// Раскулаченные спецпереселенцы на Урале (1930 – 1936 гг.). С.14.

переселенцев и заключенных работали на строительстве Новотажинского металлургического завода и Уралвагонзавода)<sup>105</sup>.

Каково было отношение к этой «рабочей силе» свидетельствуют, в частности, такие строчки из осторожного письма одного спецперселенца в Бюро ЦК партии большевиков: «Вы только приезжайте и посмотрите на переселенческие поселки – 75% оставшихся (многие удрали и многие умерли) пухлые, а причина основная – голод. Можно видеть картину: подросток идет где-то раздобыть кусок хлеба или даже украсть, ибо голод не свой брат, по дороге падает и умирает и кроме того валяется некоторое время как бревно. Когда везут состав, груженный п/материалами, ведется точная статистика, которая выявляет, что сопровождающий состав виноват в том, что растерял бревна и ему могут поставить в счет, а мертвые люди пусть себе валяются. Виноватых нет»<sup>106</sup>.

Характерными для состояния умов руководителей предприятий, использующих бесплатную рабочую силу, можно считать слова (зафиксированные в докладе ОГПУ 1933 года) директора одного уральского лесного предприятия брошенные своим работникам: «Мы могли бы вас вообще ликвидировать. В любом случае ОГПУ нам пришлет на ваше место еще сто тысяч таких, как вы!» Самое страшное, что это было близко к правде!

Но таково было положение не только ссыльных. Не легче было положение и местных жителей, определенных в кулаки. Скажем, в Гаринском районе выселяемым кулакам издевательски было предложено выйти из домов и поселиться в лесу, аналогичные случаи имели место и в Алапаевском районе. Оставшихся в уральской деревне после раскулачивания в массовом порядке загоняли в колхоз.

На весь Советский Союз прославился Ирбитский округ, ставший одним из двух первых округов сплошной коллективизации в стране. На его территории был создан огромный колхоз-

---

<sup>105</sup> В начале 1934 года на промышленных предприятиях Урала спецперселенцы составляли от 40 до 80%, а в лесной отрасли – от 50 до 90% работающих// Там же. С.22.

<sup>106</sup> Там же. С.157.

коммуна «Гигант», объединивший крестьянство трех районов<sup>107</sup> (другой распространенной на Урале формой коллективизации стали коммуны, в которых «обобществление» доходило вплоть до предметов личного пользования).

Вот распространенный сюжет на тему того, как достигались подобные рекорды. «...Ответственный секретарь райкома ВКП(б), т.Щербаков, в декабре месяце 1929 года поехал в деревню Курень проводить собрание по вопросу коллективизации, взяв с собой агента уголовного розыска. Тов.Щербакова спросили: как быть, если никто не желает в коммуну? Ответил т.Щербаков так: «Кто не вступит в коммуну, земли не дадут, все отберут и пошлют в урман (лес)». Это вызвало шум среди женщин, тогда т.Щербаков сказал агенту уголовного розыска составить протокол. После этого шум прекратился»<sup>108</sup>.

Одновременно проходила, набиравшая обороты антицерковная кампания (не забудем, вторая пятилетка была официально объявлена «пятилеткой безбожия». Власть планировала, что к 1936 году в стране не должно останется ни одного храма, а слово «Бог» навсегда исчезнет из употребления)<sup>109</sup>. Служители культа были приравнены к кулакам. В большинстве деревень коллективизация начиналась с символического закрытия церкви, снятия колокола и раскулачивания священника.

Имевшиеся у крестьян иконы сжигались на кострах, предметы культа, содержащие золото и серебро, передавались Хозяйственному отделу ОГПУ, а антикварные вещи направлялись в Ленинград Всесоюзному объединению по экспорту и импорту «Антиквариат». Ковровые изделия и церковные облаче-

---

<sup>107</sup> Еремин А.С. Коллективизация крестьянских хозяйств на Среднем Урале (Ирбитский феномен). – Автореф... канд. ист. наук, – Екатеринбург, 1997. С.4.

<sup>108</sup> Цит. по: А.Еремин, Г.Корнилов. Коллективизация ирбитского крестьянства// Ирбитский край в истории России. – Екатеринбург: Изд-во Урал-го госпедун-та. 1999. С.118.

<sup>109</sup> К 1 апреля 1936 года в СССР осталось немногим больше четверти от числа действовавших до революции православных храмов и меньше трети мечетей. Хотя перепись населения 1937 года, позднее засекреченная, показала 70% населения в стране составляли верующие.

ния, не содержавшие драгоценных металлов, реализовывались через ГУМ в Москве или продавались на местах<sup>110</sup>.

Похожая ситуация складывалась и в городах. В начале 1930 года было принято решение о закрытии всех, кроме одной, церквей в Свердловске. После проведения этого решения в жизнь в городе были взорваны Екатерининский и Богоявленский Кафедральный соборы, церковь Большой Златоуст и других наиболее значительные храмы.

В конце 1932 года – начале 1933 года на Урале, как и в других республиках и регионах страны, разразился страшный голод. Только за 4 месяца (с декабря 1932 по март 1933 года) число умерших от голода по уральской области составило 76 775 человек (максимальное число смертей было зарегистрировано в августе того же года и составило 32,9 тысячи умерших). Убыль населения Уральской области в 1933 году составила примерно 7,2% от убыли населения РСФСР.

Протест крестьян против политики раскулачивания и коллективизации принял массовый характер (начиная от устных и письменных требований, предъявляемых властям, до террора и вооруженной борьбы). В первой половине 1931 года различные антисоветские проявления (включая террористические действия против активистов, «имущественный террор» – поджоги, порча имущества, потрава скота и так далее) были отмечены в 22,5% колхозах на Урале. Имели место стихийные выступления и среди спецпереселенцев. Многие от невыносимых условий пытались бежать, сбивались в группы, причисляемым ОГПУ к «бандформированиям».

Власть спохватилась, что одним террором дело не решить, надо думать о будущем. Тем более, что необходимо было справляться не только с сопротивлением властям, но и с растущей преступностью, бытовым хулиганством, пьянством, разными уродливыми последствиями пропаганды «нового быта».

---

<sup>110</sup> Еремин А.С. Коллективизация крестьянских хозяйств на Среднем Урале (Ирбитский феномен). – Автореф... канд. ист. наук, – Екатеринбург, 1997. С.16.

Во второй половине 1931 года был взят курс на отрыв детей спецпереселенцев и молодежи от родителей с целью их «перековки». Если в спецпоселках в 1930-31 учебном году не было ни одной школы и ни одного учителя, а учились только те дети из ссыльных, которые жили вместе с коренным населением. (Школьники ходили в лаптях и рваной одежде, в школах не было ни парт, ни классных досок. Направленные из УралОНО учителя сбегали с работы). То к марту 1932 года в спецпоселках число школ значительно выросло. Желание учиться стало всечески поощряться. Начали действовать сотни изб-читален, красных уголков и кружков (художественных и непременно – безбожников и политических).

Какая мораль вдалбливалась в головы молодым спецпереселенцам можно представить из директив УралОНО и ОГПУ. Инструкции гласили: «Задача школы – оторвать детей от идеологического влияния семьи, разложить семью, воспитать ребенка в коммунистическом духе и развить в детях классовую ненависть к врагам советской власти (кулакам и т.д.)». Учителей обязывали разоблачать родителей в глазах детей, показывая им "в ярких образах всю сущность исторически злейшего врага крестьянства (т.е. кулака), трудящихся масс, обнажить перед ними клыки этого матерого хищного волка-эксплуататора..."<sup>111</sup>

Не удивительно, что именно уральского паренька сталинская пропагандистская машина решила превратить в культовую фигуру «пионера-героя», ставшего известного всей стране Павлика Морозова.

В условиях, когда в срыве сроков коллективизации (которую было приказано закончить на Урале к осени 1932 года) Москва готова была усматривать признаки «притупления большевистской бдительности», проявление происков «уклонистов» и троцкистов, требовалась срочная демонстрация «активной позиции» местного партийного руководства.

Сначала показательный судебный процесс по делу об убийстве кулаками Герасимовки Павлика Морозова – за полгода

---

<sup>111</sup> Цит. по: Сапожников А.Г. К вопросу о размещении и жизни спецпереселенцев на Урале в начале 30-х гг. // История репрессий на Урале в годы советской власти. – Екатеринбург, 1994. С.89.



до этого как будто бы «разоблачившего» отца, «пособничавшего» кулакам – организовывался областным партийным комитетом и местным ОГПУ с целью запугать крестьян и принудить их к вступлению в колхоз. После суда в Тавде (обставленного скорее как театральный спектакль) и расстрела признанных виновными<sup>112</sup>, специальным распоряжением Уральского обкома Павлу Соломеину, корреспонденту свердловской газеты "Всходы коммуны", было поручено в десять дней написать о книгу о «пионере-герое», зверски из мести убитого кулаками за то, что он разоблачал их враждебные советской власти действия<sup>113</sup>.

В Герасимовке Соломеин добросовестно опросил жителей деревни (на это у него был, говорят, еще дополнительный интерес, как у уполномоченного райкома партии по раскулачиванию). Книгу под названием «В кулацком гнезде» (написанную им хотя и в «правильном политическом направлении», но о знакомом всем в Герасимовке деревенском подростке) с поспешностью издали, и Соломеин послал ее нескольким писателям, в том числе М. Горькому. Но последний книгу раскритиковал.

Причиной было не только литературные недостатки книги провинциального автора. Скорее Горький почувствовал, что в самом сюжете и главном персонаже скрыты гораздо большие возможности для художественных обобщений и глубоких параллелей. Трепетное, можно сказать, священно отношение к первым юным христианам, страдальца за веру, и невинно убиенному чистому отроку всегда хранилось в самой глубине сердца России, затрагивала самые чувствительные струны в народной душе.

История о юном мученике за коммунистическую веру, погубленном врагами советской власти, усилиями уже москов-

---

<sup>112</sup> Сохранившиеся жуткие подробности этого демонстративного, состоявшегося сразу же расстрела поражают воображение и сами по себе характеризуют характер судопроизводства: чету двух восьмидесятилетних стариков Морозовых, их 70-летнего зятя и 19-летнего двоюродного брата Павлика заставили самих вырыть яму, раздели до нага, велел снять добрую одежду, и изрешетили пулями.

<sup>113</sup> Версия о том, что Павлик и Федя Морозовы могли быть убиты сотрудниками ОГПУ, выдавших это за акт террора герасимовских «кулаков», подробно изложена в известной книге Ю. Дружникова.

ских литераторов (прежде всего присутствовавшими на суде корреспондентами московской газеты "Колхозные ребята" В.Губаревым и корреспондентом "Пионерской правды", выступавшего на процессе общественным обвинителем от ЦК комсомола Е.Смирнова) приобрела широкое политическое звучание.

Вера, труд, семья, дом – вот те изначальные ценности, те устои, на которых всегда держалась крестьянская Россия. Чтобы завладеть волей народа, надо было сломать весь этот традиционный порядок. «История подвига пионера-героя» из «глухой сибирской деревни» становилась удобным поводом для утверждения того, что религиозному обоснованию морали следует противопоставить ее классовое понимание.

Вопрос о необходимости строить коммунизм из «материала, испорченного веками и тысячелетиями рабства» (Ленин) теперь разрешался с появлением третьего, стоявшего у порога поколения сверстников Павлика Морозова, воспитываемых в преданности больше партии, чем собственным родителям. По идее властей новое поколение должно было стать над предыдущим, а семью, весь семейный уклад вообще, считалось, необходимым «революционизировать, пролетаризировать». «Семья – первичная форма рабства», – как заявлялось тогда.

Павлик Морозов с самого начала становится примером не просто верности высшим принципам, а образцом «бдительности», готовности повсюду находить и выявлять врагов. Критерием моральности объявлялись не какие-то абстрактные «вечные ценности», а политическую целесообразность и практические нужды советского государства. Ими должна определяться нравственность любых человеческих действий (поэтому, как рассуждал еще Л.Троцкого, когда убивают «они» – это плохо, а когда убиваем «мы» – хорошо). Личный суд совести должен был быть передоверен «научной идеологии» и партийным вождям.

Максим Горький назвал создающийся образ Павлика Морозова первым положительным героем социалистического реализма. В Центральном Комитете комсомола и Наркомате просвещения был разработан специальный план пропаганды «подвига» П.Морозова, призванный обеспечить написание сценария для кинофильма и пьес для детских театров, издание книг и плакатов о «пионере-герое». На Первом съезде советских пи-

сателей, открывшемся в 1934 году, литераторы начали сбор средств на установку памятника герою-пионеру (который позже планировали поставить у Кремлевской стены).

Однако чем больше появлялось произведений о Павлике Морозове, тем меньше они сохраняли общего с реальными обстоятельствами случившегося в уральской деревне. Из всех многочисленных авторов, кажется, ни один даже не потрудился выехать на место событий, встретиться с живыми свидетелями произошедшего в Герасимовке.

Скажем, Александр Ржешевский, работая над порученным сценарием<sup>114</sup> о жизни и смерти Павлика Морозова, поехал не в Герасимовку, а в Орловскую область в деревню Спасское-Лутовиново, бывшее имение Тургенева, где местный секретарь райкома и начальник ОГПУ знакомили по его с образцовым колхозом и жизнью колхозников. Соответственно, фильм «Бежин луг» по сценарию Ржешевского, съемки которого вел Сергей Эйзенштейн получался «освобожденным» уже от всякой связи с жизненной первоосновой, зато обретал прямо-таки шекспировский драматизм.

В фильме Пионер отвозит на кладбище тело матери, до смерти забитой отцом, и сообщает о том, что кулаки хотят поджечь колхозный хлеб. Кулаков арестовывают, но они бегут из-под ареста, убивая конвоиров. Отец находит и смертельно ранит самого Павлика, мстя ему за донос. Под звуки реквиема Моцарта мальчик долго умирает.

Идеальный образ Павлика Морозова в сознании советских людей обрел свое самостоятельное существование в качестве все-союзного героя, персонажа бесчисленных художественно-документальных повествований. Правда, исключенной из этой реальности оказалась реальная трагедия семьи Морозовых, оставшейся крохотным эпизодом в одной огромной горестной эпопее «сплошной коллективизации» и индустриализации Урала.

Не было в глухой уральской деревне на сто дворов, населенной белорусами, ни кулаков, ни пионерского отряда, а от настойчивых предложений создать колхоз местные крестьяне всячески ухитрялись уклоняться. А все случившееся в одной из де-

---

<sup>114</sup> Позже сценарий передали на переработку Исааку Бабелю.

ревенских семей – семье Морозовых – начиналось, по сути, как обычная бытовая история.

Были здесь: муж, ушедший из семьи, оставивший подурневшую, неряшливую жену ради более молодой; сын Пашка, обычный деревенский подросток, с признаками задержки в умственном развитии (к 13 годам едва выучивший буквы, говорившего мешая белорусские и русские слова); мать Пашки, желавшая угрозами вернуть ушедшего из семьи мужа или отомстить ему (Трофим Морозов, председатель сельского совета Герасимовки, как будто тайно за деньги выдавал спецпереселенцам фальшивые справки). Был суд, на котором Пашка, защищая мать, поддержал ее (хотя показания ребенка, наверное, мало что зачали), в результате чего Трофим Морозов получил по приговору 10 лет лагерей.

Но складывающееся в центре понимание того, как следует относиться к случившемуся, быстро прививалось и на местах. Через месяц после похорон, по случаю «15-летия Октябрьской революции», власти организовали в Герасимовке «большевистские поминки» по убитым «героям». Делегация из появившихся теперь в Герасимовке пионеров ездила в ЦК комсомола в Москву. А деревня стала превращаться в место всесоюзного организованного «паломничества» на родину героя (по свидетельствам, Сталин лично давал указания направлять сюда деньги на обустройство). Уральцам, превратившихся в «земляков героя», поручалось как святыню хранить живое воспоминание о том, чье имя стояло первым в Книге почета Всесоюзной пионерской организации (а за одним и сохранять в тайне реальные перипетии дела невыдуманного «Пашки-куманиста»).

В памяти молодого поколения не должно было сохраниться другого – воспоминаний об ужасе и боли пережитого в 1930-е годы на Урале. Произошедшее должно было представляться содеянным как бы при добровольном согласии каждого или даже при его участии. Молодой человек оказывался в положении, при котором он сам вынужден будет всеми силами стремиться забыть все, что было с ним прежде. Но для того, чтобы иметь возможность начать жизнь сначала, ему придется навсегда отречься от прошлого.

Всесоюзная известность поставила Павлика Морозова вровень с реальными и литературными персонажами советской эпохи Чапаевым и Павкой Корчагиным, гайдаровским Тимуром и Алексеем Стахановым, превратив его в часть создававшегося советского мифа.

Как известно, «традиционный» миф представлял собой не только и не столько род некоего повествования, но прежде всего – древнейшую универсальную форму постижения мира, мирочувствования.

В отличие от традиционного, архаического советское мифотворчество не было рождено историей, а активно создавалось и насаждалось партийными идеологами. Социальное мифотворчество было лишено глубинного бытийственного содержания, миф выхолащивается и политизируется, его персонажи и сюжеты пополняют арсенал официальной пропаганды. Актуализирована прежде всего оказывается способность мифа задавать сам тип современного мирочувствования, определять способ восприятия происходящего в стране.

Подчас невыносимые условия существования миллионов людей, превращаясь лишь в отдельный момент процесса преодоления косной действительности, словно бы уже теряли свою реальность, отступая перед самодавящей реальностью коллективной Великой мечты, ожидания чуда. Все это служило мощным средством создания того, что призвано было стать «новой исторической общностью людей», существование которой целиком должно было быть подчинено достижению целей и задач, устанавливаемых властью.

Что же означала индустриализация в экономическом и социальном отношении для самого Урала?

В отличие от остальной страны, происходящее с Уралом в 1930-е годы можно назвать его “вторичной индустриализацией” (которую иногда еще определяют как становление на территории Урала второго в истории края «технологического уклада»).

Диктуемые партийно-государственным аппаратом характер и методы индустриального строительства основывались прежде всего на учете выгодного географического положения Урала, наличия здесь природных богатств, рабочей силы, произ-

водственных мощностей. Но отрицали какую-либо преемственность и связь с горнозаводским укладом хозяйственно-экономической жизни края, исторически определявшим его специфику, особенности и традиции. Новое промышленное строительство планировалось так, как будто оно должно было развернуться на пустом месте.

Превращение Урала в базу «снабжения страны качественной сталью и чугуном», ориентация на развитие здесь энерго и материалоемких производств, строительство в крае предприятий тяжелой промышленности (машиностроения, металлообработки), наконец, реализация идеи создания крупнейшего межрегионального многоотраслевого угольно-металлургического комплекса – Урала-Кузбасса – отвечало навязанному Сталиным политическому курсу, ведущему к формированию в СССР сверхцентрализованного авторитарного государства.

Такое государство, постоянно опирающееся в своих действиях на террор и насилие, характеризуется не только монополизацией политической власти, абсолютным господством коммунистической идеологии, монологическим стилем жизни социума (все формы общественной жизни получают право на существование только в качестве форм государственно-политических). Но и полным огосударствлением милитаризованной экономики, централизацией планирования и управления, введения жесточайших законов, регулирующих трудовые отношения.

Традиционной тяжелой промышленности нужно большое государство с сильным центром. Гигантские уральские заводы и комбинаты, с тысячами занятых на них рабочих, производя продукция для множества других предприятий во всех уголках страны, сами нуждались в соответствующей сырьевой базе. Формирующаяся производственно-экономическая структура была несовместима с какой-либо самостоятельностью не только самого уральского региона, но и с организацией его окружения как системы сравнительно небольших регионов.

Противоречия между интересами центра и регионов, между государственно-партийным аппаратом и народом разрешались раз и навсегда путем введения жесткого требования строго подчинения и отказа от любых попыток проявления самодее-

тельности, сохранения какой-либо своей внутренней жизни вообще. Складывавшийся в стране политический режим создавала новый Урал для себя и стремилась полностью подчинить все его существование своим интересам (Урал, как разъяснял соратникам, первый секретарь Уральского обкома партии Иван Кабаков, работает под непосредственным руководством товарища Сталина).

Приказные методы руководства индустриализацией, спешка вели к возникновению различных перекосов в хозяйстве страны и Урала, нерациональному использованию ресурсов, сопровождалось неоправданными расходам, появлением без необходимости дублирующих друг друга предприятий. Например, несмотря на колоссальный рост уральского машиностроения в конце 1930-х годов две трети оборудования для предприятий ввозилось в край из центральных районов страны, так же как продолжали ввозить на Урал листовой прокат, рельсы, изделия из цветных металлов.

В резолюции XVIII съезда партии в 1939 году была признана необходимость регулирования дальнейшего роста промышленности Свердловска во избежания его перегрузки.

Где уже тут было продолжать говорить о необходимости соблюдения принципов комплексности и сбалансированности в развитии региона, рациональном природопользовании, современных подходах в решении социальных вопросов (жилья, коммунального хозяйства, здравоохранения и так далее), преодолении усилившейся зависимости края от ввоза продовольствия.

Однако, добиваясь ценою таких чрезвычайных усилий и жертв, осуществления своих программных целей, партийное руководство, как ни парадоксально это звучит, закладывала основу будущего торможения и отставания в развитии страны. Представлявшаяся невероятным прорывом в будущее индустриализации экономики в ее классическом виде, на деле уже в этот период не являлась самой прогрессивной и перспективной из возможных стратегий. Эволюция мировой экономики позволяла угадывать по некоторым приметам то, что за нынешней ее

стадией грядет другая, постиндустриальная эпоха со своими требованиями<sup>115</sup>.

Замечательный ученый-металлург В. Е. Грум-Гржимайло, имевший богатейший опыт реконструкции и модернизации уральских заводов, пытался обратить внимание властей на то, что даже с точки зрения экономической логики и определившихся закономерностей современного промышленного развития, выбранный курс является нерациональным и недальновидным. С поразительной прозорливостью он назвал даже сроки, когда данная проблема должна будет приобрести критический для страны и для Урала характер.

Еще в 1920 году в статье «Уральская железная промышленность в ее прошлом и будущем» Грум-Гржимайло высказал следующие принципиальные замечания: «Нет никакой промышленной выгоды в создании колоссальных заводов с широкой программой деятельности. Напротив того, интересы промышленности требуют создания сравнительно небольших узкоспециализированных заводов массового производства. В таком заводе все цеха должны находиться в органической связи между собою и производить только один род отдельных произведений. Нагромождение многих параллельных производств в одном заводе придает заводу громоздкость и не способствует ни его процветанию, ни понижению его накладных расходов. Поэтому в организации будущей промышленности Урала проведена иная точка зрения, чем в Урало-Кузнецком проекте, создававшем на Урале только три завода-города. <...>

Число вовлеченных в орбиту новой промышленности Урала заводов-специалистов должно быть увеличено. При изучении условий работы каждого отдельного завода Урала надо стараться, исходя из местных возможностей, найти узкую для каждого специальность, где бы навыки заводского населения нашли

---

<sup>115</sup> К примеру, в Великобритании в автомобильной и авиационной промышленности к 1938 году было занято в два раза больше рабочих и инженеров, чем в 1923 году. Рабочие новых видов промышленности, в противовес рабочей аристократии традиционных угольно-металлургических отраслей, начинают осознавать себя созидателями технического прогресса.



бы свое приложение и приобретенная культура не была бы напрасно потеряна. Это очень трудная, но благодарная задача»<sup>116</sup>.

Через несколько лет Грум-Гржимайло предупреждал, что «хаотическое не знание наших рудных месторождений указывает на преждевременность проектирования новых крупных заводов на Урале. Постройка новых заводов до окончания разведки рудных месторождений может привести к непоправимым ошибкам». Наряду с заводами тяжелого типа, – считал он, – надо развивать производство мартеновской дешевой индустриальной стали, изготавливать «рессоры, напильники, косы, тяговые приборы, железную посуду, жесть, кровлю – вот где можно найти для Урала неисчерпаемый источник денег».<sup>117</sup>

Наконец, в 1928 году в заявлении об отставке с занимаемой должности председателя Научно-технического Совета ВСНХ, направленном начальнику Главмета ВСНХ, В. Е. Грум-Гржимайло, ясно сознавая, куда все идет, открыто объявил: «Я <...> совершенно был убежден, что учение Карла Маркса – отсталое учение, уже потерявшее всякую почву. Оно было создано в период развития мускульного труда и почти полного отсутствия технических знаний в промышленности. Теперь картина резко меняется, и я совершенно убежден, что через 50 лет никакого пролетариата не будет: как труд рабов, необходимый в древние времена, заменился работой пара и гидравлической силы, так и труд пролетариата заменяется электричеством. Наш инженерный идеал, зарю которого мы уже видим в железорудных заводах Америки, – это завод без рабочих. Это даст людям такое обилие жизненных ресурсов, что в классовой борьбе не будет смысла. Капитализм прекрасно справляется с задачей насаждения этой будущей культуры: правительство С[еверо]А[мериканских] С[оединенных] Штатов уже сейчас в 12 раз богаче русского и во столько же раз обеспеченнее жизненными ресурсами. Из сказанного очевидна одиозность диктатуры мозолистых рук, но власть в России находится у большевиков. Это факт – и с ним надо мириться. Большевики хотят сделать опыт

---

<sup>116</sup> Грум-Гржимайло Владимир. Хочу быть полезным Родине. – Екатеринбург: ИПП «Уральский рабочий». 1996. С. 194-195.

<sup>117</sup> Там же. С.277.

создания социалистической постройки государства. Он будет стоять очень дорого»<sup>118</sup>.

Легко догадаться, что в ответ Грум-Гржимайло был заклеен как «защитник отсталого демидовского Урала», «теоретик контрреволюционной борьбы против социалистической индустриализации Урала».

С помощью форсированной индустриализации партийные власти решали еще одну принципиальную для себя задачу – «индустриализации населения» страны (означавшую в первую очередь, увеличение численности рабочего класса). Превращение Советского Союза в индустриальную державу было равносильно в глазах партийного аппарата расширению и укреплению социальной базы существующей власти.

По отношению к Уралу подобная установка обернулась на практике осуществлением, по сути, новой компании насильственной, осуществляемой самыми варварскими и жестокими методами колонизации края. Темпы роста численности населения Среднего Урала в 3 раза превосходили общероссийские. Фактически за две пятилетки к 1939 году население Среднего Урала увеличилось более чем в половину (точнее на 53%).

О невообразимых масштабах «кулацкой» ссылки спецпереселенцев (когда на Урал только на протяжении 1930-31 годов прибыло 571355 человек) говорилось выше. В то же время продолжалось массовое бегство крестьян, спасавшихся от раскулачивания и насильственной коллективизации, в город. Уже к началу 1932 года число отходников в Уральской области (включая тех, кто уехал по оргнабору и самотеком) достигло 425 тысяч человек (более 26% от числа трудоспособных колхозников). И это не учитывая постоянно растущее число заключенных на территории Урала<sup>119</sup>. (Чтобы представить масштаб приведенных цифр достаточно будет сказать, что по переписи 1926 года численность населения, например, всего Среднего Урала составляла 1,7 миллиона).

---

<sup>118</sup> Там же. С.267.

<sup>119</sup> Число заключенных на территории Урала выросло к 1938 году до 330 тысяч.

Прибывающую «кулацкую массу» постановлением Уралоблисполкома предписывалось сосредоточить «в таких районах, в которых она не могла бы явиться влияющей силой на местное население и не могла бы материально обрастать», и создать ей «такие материальные условия, при которых она была бы в полной зависимости от государственных промышленных организаций, дающих ей заработок...».

На южном Урале можно было говорить о сознательном проведении целенаправленной политики маргинализации спецпереселенцев. «Полурабочий-полукрестьянский образ жизни, когда основное время уходило на «промышленную» работу, а выживание зависело от огорода, постепенно влиял на сознание людей. Выброшенный из крестьян, но не ставшие рабочими, покинувшие деревню, но не попавшие в город, лишившиеся «малой родины» и всей привычной культурной среды, спецпереселенцы заняли маргинальное, то есть промежуточное положение в классовой структуре»<sup>120</sup>.

Не лучше было положение вчерашних крестьян, вырванных из привычного окружения, потерявших жизненные ориентиры, вынужденных скрывать свое происхождение и тех, кто потянулся на уральские стройки из разных уголков страны. За первую пятилетку число жителей городов на Урале – преимущественно за счет миграционного прироста – увеличилось в 2 раза и составив 40% населения региона (по стране – в 1,5 раза, достигнув 24%).<sup>121</sup> По некоторым подсчетам за этот же период число занятых в промышленности Урала возросло более чем в три раза.

---

<sup>120</sup> Захаровский Л. Политика «ликвидации кулачества как класса» и ее проведение в Уральской области в 1929 – 1933 гг. – Автореф. канд. ист. наук. Екатеринбург. 2000. – С.29.

<sup>121</sup> За вторую пятилетку численность городских жителей на Урале поднялась до 47,5 % (средняя по стране составила 32,8 %). См.: Бакунин А., Журавлева В. Градостроительство на Урале в период тоталитаризма // Города Урала в контексте русской культуры. – Челябинск. 1993. С. 38 – 39.

По числу жителей к 1939 году население Свердловска возросло в 3 раза, Нижнего Тагила – 4 раза.<sup>122</sup> Традиционные «демидовские гнезда» и прочие уральские города, заводские поселки с их устоявшимся бытом оказались просто затоплены разнородной людской массой, маргиналами.<sup>123</sup> На глазах менялся сам тип уральского рабочего-мастерского, со свойственным ему мироощущением, отношением к труду, «своему» заводу.

Текучесть кадров, прогулы стали обычным делом. К примеру на семь основных предприятий Ленинского района Свердловска в 1931 году было принято 11 тысяч человек, а уволено за тот же период 8,8 тысяч<sup>124</sup>. Или такой факт: за пять месяцев на строительство «комсомольской домны» Магнитогорского металлургического комбината прибыло 29 тысяч человек, а «убыло» 20 тысяч.

Чтобы победить эту стихию властями в ноябре 1932 года было принято Постановление, предусматривавшее применение жестких санкций к нарушителям производственной дисциплины: "прогул" наказывался немедленным увольнением, лишением продовольственных карточек или выселением нарушителей с места жительства (к концу 30-х годов советское законодательство принимает уже откровенно свирепый характер)<sup>125</sup>. К этому

---

<sup>122</sup> Если в 1928 году в Свердловске проживало 160 тысяч человек, то в 1932 году – уже 335 тысяч; в Нижнем Тагиле в 1926 г. проживало около 31 тысячи человек, а к январю 1932-го – 117700.

<sup>123</sup> Такая картина наблюдалась повсеместно: советские города были наводнены крестьянами (в одних только районах Москвы и Ленинграда в период между 1928 и 1932 годами появилось три миллиона мигрантов).

<sup>124</sup> Очерки истории Свердловска. Указ. соч. С.218-219.

<sup>125</sup> Смертельная казнь вводилась для детей, начиная с 12 лет; учащиеся ремесленных, железнодорожных училищ и школ ФЗО за нарушение школьной дисциплины и уход из училища могли подвергаться тюремному наказанию; рабочим и служащим угрожало предание суду за три прогула в месяц, а затем и просто за небольшое опоздание (в 1940 году Президиум Верховного Совета СССР опубликовал указ «О переходе на восьмичасовой рабочий день, на семидневную рабочую неделю и о запрещении самовольного ухода рабочих и служащих с предприятий и

надо добавить принятие решения о создании в СССР с декабря 1932 года паспортной системы, означавшей принципиальную перемену в правовом положении основной массы советских людей, установление абсолютного контроля за жизнью каждого.

Не обошли Урал и репрессии. В 1937-1938 годах только среди производственников были арестованы почти все руководители и многие инженерно-технические работники промышленных предприятий края. Так, три московские комиссии не смогли доказать, что строительство Уралвагонзавода (дублера Харьковского паровозостроительного завода) было осуществлено неправильно, но из 2 тысяч человек во главе с директором предприятия, ранее обвиненных и арестованных по этому подозрению, ни один назад так и не вернулся.

Но ни один строй или политический режим, насколько бы репрессивным он ни был, не может держаться на одном насилии, принуждении, сознательной лжи. В конечном счете, он всегда опирается на искреннюю и непосредственную веру. Настоящий драматизм времени скрывался в том, что тысячи людей были действительно захвачены неподдельным трудовым энтузиазмом, проявляли подлинный героизм на уральских стройках тех лет, не жалея сил во имя решения стоящих перед страной задач.

Первые строители будущих промышленных гигантов, как например, нижнетагильского Уралвагонзавода, начинали «в чистом поле» с рытья землянок и строительства дощатых барачков. Работали в одних бригадах с заключенными. Их главным орудием были лопата и кирка. В зимнюю стужу отогревались у костров, а после отработанной смены вместе с семьями выходили на субботник. Как должное воспринималось то, что строительство, скажем, Уралмаша и монтаж оборудования еще продолжался, а его цеха уже приступали к выпуску продукции для Магнитки, Нижнетагильского, Верх-Исетского, Надеждинского и других заводов.

В годы первых пятилеток в обстановке всеобщего возбуждения, лихорадочного ритма промышленного строительства

---

учреждений»); почти полностью теряли всякую свободу передвижения колхозники, лишённые общегражданских паспортов.

(подстегиваемого постоянными, часто необоснованным повышением плановых показателей), распространение получили всячески поощряемые властью различные формы так называемого социалистического соревнования: ударные смены, бригады и цехи, конкурсы отдельных предприятий, смотры, вызовы, переключки, общественный буксир, сквозные бригады, встречное планирование и так далее.

В ноябре 1935 года, два месяца спустя после знаменитого стахановского рекорда, Сталин подчеркнул "глубоко революционный характер движения, освобожденного от консерватизма инженеров, техников и руководителей предприятия". Началась организация дней, недель, декад стахановского движения (другое дело, что нередко при этом оборудование разрушалось, несчастные случаи на работе умножались, а после "рекордов" следовал длительный застой и упадок производительности труда).

В действительности оказывалось неважно, мог ли А. Стаханов выполнить 14 норм за смену. Окруженные ореолом героики имена Стаханова и других передовиков, превращенные в государственные символы, положительные образцы и модели подлинно социалистического поведения, обретали усилиями официальной пропаганды самостоятельное существование. Именно в качестве таковых они служили целям идейной мобилизации, «подхлестывания» трудового энтузиазма людей. Не действительность «как таковая», а подобные образы-мифологемы задавали отношение ко всему окружающему, конструируя и навязывая способы ее восприятия, моделируя формы ее осмысления.

Именно в 1930-е годы концентрированным выражением идеологической доктрины все больше становился «советский миф» о стране, где «так вольно дышит человек», о мудрых вождах ведущих народ от одних исторических свершений к другим, об успехах строительства коммунизма – «светлого будущего всего человечества». Задавая общие стереотипы социального поведения миф действовал как сила, порождающая единомыслие и утверждающая единство людской веры. Это давало ему возможность аккумулировать и направлять огромную социальную энергию, объединяя разрозненных индивидов в сплоченные коллективы.

Добиваясь того, чтобы социальная энергия все время находилась в «возбужденном состоянии», «била ключом» и была послушна ее направляющей воле, партия стремилась искоренить возможность какого-либо обособления для отдельной личности. Были созданы все предпосылки, чтобы духовный мир, а за ним и душевный мир отдельного человека «обвалились» вниз в психосоматическую индивидуальность. Внутреннее пространство бытия личности как пространство свободного проявления ее экзистенциального «я» оказалось раздавлено. Индивид тем самым низводился до набора своих социальных ролей.

«Освобождение» человека от внутреннего суда совести, личной нравственной ответственности за происходящее, придание статуса абсолютного императива деятельности только массовой, государственно-организованной заставляло индивида искать способа полнее слиться с коллективным «мы», и когда это происходило, он получал в качестве компенсации за свою обезличенность ощущение невиданной силы этого «мы», его, казалось, безграничных возможностей. «Коллективное лицо» становилось источником невиданной социальной энергии.

Вот как звучал голос нового Урала (комсомолец Лященко обращается с письмом на Магнитогорский комбинат):

«1930 г.

Директору мирового гиганта.

Я – ударник. Имею даже премию за хорошую работу. Желаю буксировать Магнитострой. Прошу вашего распоряжения прибыть на мировой гигант. Ответ не пишите, потому что наша бригада уже снялась с Москвы и едет до Вас»<sup>126</sup>.

К этому следует добавить, что возглавлял Магнитострой 26-летний Яков Гутель.

Демографическая структура советского общества изменилась в сторону увеличения доли молодежи. Новое поколение не было отягощено связью с дореволюционным прошлым. И на это делалась сознательная ставка. Молодежь активно выдвигалась на передний план “социалистического строительства”.

---

<sup>126</sup> Цит. по: История России. XX век.: Материалы и документы для школьников и поступающих в вузы. – М.: Дрофа, 1999. С.213.

Сознанию молодых не могло не льстить представление о том, что они живут в самой передовой, самой демократичной, самой могучей, самой счастливой и лучшей стране, будучи, по сравнению со всем остальным миром, замешкавшимся где-то в «историческом прошлом», чудесным образом перенесены в будущее всего человечества.

Это служило источником ее энтузиазма. Убежденные, что именно им суждено довершить дело отцов, молодые люди не только были внутренне цельны, но и с особой, поистине небывалой силой, ощущали свою сплоченность, свое единство. Их «мы» было наполнено необычайно глубоким содержанием. Само это противопоставление «мы» – «они» становилось стержневым для их мировоззрения, выступая определяющим фактором их самооценки и отношения к окружающему миру.

Однако, уже современниками была подмечена угроза индоктринации молодежи, превращения ее убежденности в догматизм, знаний – в веру. Главным «достижением» режима можно считать успешную «селекцию» «нового человека», принимавшего свое положение за естественный порядок вещей. Его сознание, постоянно натываясь на запретные зоны и темы, как бы сжимается, все больше принимает доступные ему формы общественного опыта за естественные условия человеческого бытия. Но таков был он – новый молодой герой индустриального Урала.

Но меняются не только промышленная структура и социальный облик Урала. Происходит преобразование всего прежнего «уральского мира» в его пространственно-географических координатах, территориальных «привязках», системе расселения.

К концу 1930-х годов на Урале возникает 28 новых городов (Магнитогорск, Березники, Красноуральск, Красновишерск и другие). Подверглись реконструкции, превратившись в крупные промышленные центры, Свердловск, Пермь, Нижний Тагил, Челябинск, Златоуст. Если в дореволюционные годы города Среднего Урала размещались преимущественно вокруг горнозаводской зоны, то теперь они заполнили все основное промышленное ядро края, приняв на себя роль главных центров производства.



Подавляющее большинство городов на Среднем Урале было образовано в это время на базе бывших горнозаводских поселков. Как правило, вновь создаваемые города изначально получали отчетливую промышленную специализацию, ибо призваны были обслуживать одно – два главных для себя («градообразующих») предприятия, обычно связанных с различными отраслями тяжелой индустрией.

Для новых городов нужны были планы застройки. Стратегия первого пятилетнего плана, разработанная в середине 20-х годов, ориентировала власти на местах вести строительство новых городов «не в старом предпринимательском духе как бесформенное скопление рабочих казарм и бараков», а в виде «художеественно расположенных на просторе» «удобных и гигиенических садов-поселков»<sup>127</sup>. В начале 30-х годов в период, когда еще не существовало официальных градостроительных норм и правил, Уралоблисполком распространил в качестве официальной инструкции документ под названием «Главнейшие черты индустриального города на Урале».

Инструкция требовала выбора оптимальных условий для размещения как промышленных предприятий, так и жилой зоны, удобного размещения зданий культурно-социального назначения. Предполагалось, что жилой массив будет представлять собой группы крупных домов, «объединенных в административно-хозяйственные единицы – бытовые коммуны». Ставилась задача создания зеленых защитных зон, обеспечения благоустройства территорий с учетом санитарно-гигиенических требований. Каждого члена семьи планировалось обеспечить отдельной комнатой<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> Цит. по: Бакунин А., Журавлева В. Градостроительство на Урале в период тоталитаризма// Города Урала в контексте русской культуры. – Челябинск, 1993. С. 39.

<sup>128</sup> В середине 1920-х годов при строительстве рабочего соцгородка в поселке Мотовилихинского завода в Прикамье архитекторами были учтены самые передовые научные представления, включая ориентацию квартир по сторонам света, инсоляции, проветривание внутриквартальных пространств (а один из лучших жилищных комплексов в самой Перми – многоэтажный дом по улице Карла Маркса, 30 – имел даже оборудованный на крыше солярий).

«Ускоренная индустриализация» быстро обнаружила полную утопичность таких надежд. Решающими теперь становились интересы скорейшего промышленного строительства, подчиняющие себе все остальное. В планировании городов приоритет получали не замыслы архитекторов, а волевые указания партийных чиновников. Под строительство заводов территория отводилась сразу, даже если еще не было утвержденного плана строительства самого города. Забвению был предан комплексный подход, требовавший одновременного строительства промышленных объектов и жилых районов. Определяющим фактором для размещения жилья оказывалась теперь возможность приблизить его к предприятию (так случилось с городками УЗТМ, ЧТЗ, УВЗ, Красноуральского медеплавильного завода)<sup>129</sup>.

Когда правительственная комиссия в 1930 году рассматривала два варианта строительства Магнитогорска (при том, что работы вблизи завода уже были начаты): на правом, более чистом и отдаленном от металлургического комбината берегу реки Урал или на левом берегу (как вариант более дешевый, удобный с точки зрения наличия подъездных путей), понятно на каком решении она должна была остановить свой выбор. Аналогичное положение было со строительством в Нижнем Тагиле. В Свердловске оторвавшись от основного массива города, возникают жилой район Уралмашзавода, Медэлектrolитный завод, СУГ-РЭС, другие предприятия. Намеченная схема перепланировки города вынуждена была считаться с расположением новых предприятий как с фактом, во многом лишь констатируя уже складывающуюся планировку<sup>130</sup>.

Ясно, что такой путь был чреват градостроительными ошибками, экономическими потерями и экологическими проблемами, а главное – приносились в жертву благополучие и будущее людей.

Еще один вопрос – реконструкция «старых» городов Урала и прежде всего Свердловска как центра Уральской области.

---

<sup>129</sup> Бакунин А., Журавлева В. Указ. соч. С.39.

<sup>130</sup> Шелушинин А. К истории архитектуры Свердловска (конструктивизм 1920 – 1930 годов)// Из истории художественной культуры Екатеринбурга – Свердловска. – Свердловск: УрГУ, 1974. С. 73.

В то время, когда государство в силу ограниченности ресурсов вынуждено было концентрировать усилия на главнейших направлениях, выделяя среди прочих особые «ударные стройки», в Свердловске в 1928-32 годах разворачивают невиданное по масштабам, бурное строительство. Масштабность строительства обеспечивалась направляемыми сюда значительными средствами и стечением архитектурных кадров. Свердловск был одним из немногих городов страны имевших крупные проектные организации. Здесь впервые начали разрабатываться проблемы индустриального домостроения, сборного железобетона.

Строительный бум, переживаемый Свердловском, объяснялся просто: в кратчайшие сроки требовалось придать городу облик современного пролетарского, индустриального центра. Прежний чиновничье-административный и непманский дух должны были быть изжиты навсегда. «Столица Урала должна быть образцовым городом», – заявляла в 1932 году на всю страну газета «Правда».

В формировании нового архитектурного облика Свердловска большую роль сыграли творческие союзы и группировки Москвы и Ленинграда. На Урал приезжают москвичи М. Гинзбург, Я. Корнфельд (оба – учредители Объединения современных архитекторов), представитель Ассоциации революционных урбанистов И. Фридман, ленинградцы В. Соколов и И. Югов (а так же архитекторы из Ярославля, Минска и целого ряда других городов). По выражению уральского архитектора К. Т. Бабыкина Свердловск был настоящим «архитектурным конгломератом», вбиравшим в себя различные влияния советской и новейшей западноевропейской архитектуры.

Архитектурная среда Свердловска этого времени сохраняла преемственную связь с первоначальной регулярной планировкой «горного города» XVIII века и сложившейся системой центральных улиц и площадей, идущих от Екатеринбурга (крупного торгово-перевалочного и административного центра) второй половины XIX – начала XX века. Архитектура городских зданий отражала – с некоторыми нюансами – типичную для всей России эволюцию стилей от барокко до модерна. Главными

доминантами города оставались его храмы<sup>131</sup>, а важным компонентом застройки – традиционные для Урала деревянные усадьбы<sup>132</sup>.

Творчество столичных архитекторов стало проводником на Урале по-своему революционных идей конструктивизма (не-сущих пафос техницизма и функционализма, сближения гражданской и промышленной архитектуры). Этот отрицавший традиционную архитектурную эстетику стиль, формирующийся в мировой архитектуре того времени, как нельзя лучше отвечал поставленным задачам. Он был рожден не только научно-техническим прогрессом, опытами индустриализации строительства, но и потребностями поиском современной социальной функции архитектуры, возможностями архитектурными средствами организовать пространство жизни.

В Советском Союзе сторонники этого направления были захвачены желанием создания новой, пролетарской по духу архитектуры, выражающей идеалы и эстетику нового строя, способной оказать влияние на становление социалистического образа жизни. Урал превратился в экспериментальную площадку, где на практике широко воплощались проекты ведущих советских конструктивистов.

К 1930 году вчерне был закончен генеральный план «Большого Свердловска», воплощавший идеи создания «нового города» и учитывавший появление новых микрорайонов, связанных с расширяющимся промышленным строительством. Проект предусматривал сохранение прежней регулярно-прямолинейной планировки. Вместе с тем, он закреплял идею перенесения центра города («в связи со сложившейся новой традицией демонстраций и празднеств») с бывшей Кафедраль-

---

<sup>131</sup> П.П. Бажов в книге воспоминаний «Дальнее – близкое» писал о своем первом впечатлении от Екатеринбурга: «Город удивил своей величиной и обилием церквей... Заметней всех других зданий ...был монастырь. Его собор с широким куполом издали походил на большой башкирский малахай, поставленный посреди сада».

<sup>132</sup> Токменинова Л. Архитектура конструктивизма в Екатеринбурге-Свердловске// Город Екатеринбург: историко-культурное наследие и современность. Материалы науч.-практ. семинара. – Екатеринбург, 1996. С.78.

ной площади на площадь Парижской коммуны, рядом с оперным театром. Здесь должны были быть сосредоточены административные и общественные здания (Дом промышленности, Дом печати, гостиница «Большой Урал», предполагалось строительство вместо старого оперного – гигантского по размерам Свердловского «Большого театра»). Предлагалось также реконструировать всю улицу Ленина, Привокзальную площадь и многое другое.

Но речь шла не просто о реконструкции и строительстве промышленных объектов, общественных и жилых зданий, благоустройстве города. В первую очередь должен был измениться сам облик города, смыслы и значения внутригородского пространства. Особое значение в этом имело преобразование городского центра, наиболее наглядно представляющего в глазах горожан город как таковой, выражающий его природу, его дух.

На начальном этапе изменению подверглись торговые площади города, примыкающие к главной городской магистрали – проспекту Ленина (бывшему Главному проспекту). На Сенной площади был возведен 3-ий Дом горсовета, на Хлебной – разбит дендропарк, на Коковинской – создан центральный рынок, на Главной площади достраивались здания биржи и гостиницы «Ярморком». Функциональное пространство бывших торговых площадей перестало существовать, перестали существовать и сами эти площади в их прежнем качестве. Если архитекторы при этом еще как-то стремились вписать возводимые сооружения в существующую городскую среду, то «свободу творчества» им обеспечили другие.

По ходу реконструкции центра города зимою 1930 года решением горисполкома были снесены для получения «строительного материала» располагавшиеся здесь же главные городские храмы XVIII века: Богоявленский Кафедральный собор, у стен которого всегда проходили самые торжественные городские мероприятия, и наиболее величественный и чтимый (здесь хранились мощи Симеона Верхотурского) Екатерининский собор.

Снесена была и церковь Сошествия Святого Духа (при этом из-за спешки власти даже не позволили разобрать и вынести позолоченный иконостас). В газетах необходимость сноса церкви, которая являлась первым каменным храмом, построен-

ным в Екатеринбурге, мотивировалась необходимостью «освободить место для складирования стройматериалов» под строительство Дома контор, кирпич же взорванной Златоустовской церкви пошел на строительство Дома обороны<sup>133</sup>.

Город лишился не просто «высотных доминант», придававшие «индивидуальность прежнему облику города». Не стало прежних центров, концентрировавших духовную энергию города, служивших символами его веры. Все это, однако, отвечало общей концепции трансформации внутригородского пространства, призванного раскрывать новую роль индустриального Свердловска.

Главными выразительными средствами конструктивизма, зданиями в стиле которого теперь застраивается город, были выразительная геометричность железобетонных объемов, крупных поверхностей стекла и ленточных окон, свободная пространственная композиция построек, не имеющих четко выраженных фасадов, приближающая их по внешнему виду к промышленным объектам. «Красивым» признавалось то, что обладало четко выраженным утилитарным смыслом и функциональностью. Такова была по-своему интересная эстетика новой архитектуры. «Нет никакой опасности в <...> аскетизме новой архитектуры, которая отпугивает близоруких, – писал М. Гинзбург, Это аскетизм молодости и здоровья, бодрый аскетизм строителей и организаторов новой жизни».

Территория жилой усадебной застройки, застраивается крупными жилыми комплексами – предтечами будущих микрорайонов. В их основу была положена идея дома-коммуны с полным обобществлением быта. К таким сооружениям относился, например, жилой комплекс Городка чекистов, построенный по проекту архитекторов И. П. Антонова<sup>134</sup> и В. А. Соколова, представлявший собой квартал из блоков жилых домов разной этажности, расставленных по периметру многоугольника.

---

<sup>133</sup> См.подробнее: С.Ворошилин «Храмы Екатеринбурга». – Екатеринбург: Уралмедиздат, 1995.

<sup>134</sup> До этого Иван Антонов некоторое время входил в группу Б.Иофана, занимавшуюся в Москве разработкой проекта известного «Дома на набережной» (жилого дома-комплекса ЦИК и СНК).

Особенности проекта комплекса можно было представить даже оп одному зданию, скажем, по десятиэтажный полукруглому в плане корпусу по ул.Ленина, предназначенном для малосемейных и командированных. В первом его этаже размещались столовая и магазин полуфабрикатов. Закрытым переходом на уровне второго этажа корпус был связан с его общественным центром – клубом. Внутри самого комплекса располагались еще детский сад и коммунальный корпус.

Общим для подобных жилых комплексов было включение в их функциональный организм помещений и зданий общественного обслуживания, характеризующее стремление времени к обобществлению культурно-бытовых процессов с их ориентированностью на создание мощной «индустрии быта». Вообще, «индустриальный» подход пытался утвердить себя во всем. В городе строится фабрика-кухня, открывшийся физиотерапевтический институт рассматривается не иначе как «фабрика здоровья», стадион «Динамо» – «фабрика бодрости» и так далее.

Сам человек, в известном смысле, рассматривался конструктивистами «функционально», сквозь призму интересов производства. «Сверхзадачей» этих проектов было сближение производственной и личной сфер жизни человека. Жить нужно как можно ближе к работе, быт не должен отнимать у человека много времени, ведь полноценный (не у кухонной плиты) отдых – необходимый элемент производственного цикла<sup>135</sup>. За этим скрывалось устойчивое представление конструктивистов о человеке как социальной единице и коллективе как сумме подобных единиц.

Сам города так же мыслился как большой комплекс жизненных функций. Разнообразные постройки, внутренне связанные родственными функциями, в свою очередь образовывали внутри него функциональные узлы, интегрирующиеся в единую городскую структуру. Это относится к появлению Дома контор, Дома юстиции, Дома обороны, Дома связи, других «домов», многочисленных клубов.

Строительство Медгородка и Втузгородка стало другим примером схожего подхода. Центром нового городского района,

---

<sup>135</sup> Берсенева А. Конструктивисты и чекисты// Урал. 2000. №6. С.159.

получившего название Втузгородка, стал комплекс учебных корпусов, студенческих общежитий и научных заведений. Комплекс не имел аналогов в отечественном строительстве учебных зданий ни по масштабам строительных работ, ни по оригинальности объемно-пространственных и планировочных решений<sup>136</sup>.

Несмотря на острейший жилищный кризис в городе одним за другим продолжают вставать здания Товарной биржи, Промбанка, Дома Советов и другие. Заданные темпы требовали колоссального напряжения сил, сырые незавершенные проекты буквально вырывали из рук, страдало и качество строительства.

Венцом сооружений делового ряда должен был стать Дом промышленности и торговли, призванный завершать пространственный ансамбль планируемой в качестве центральной – площади Парижской коммуны.

Свердловску в конце 1920-х годов было посвящено два всесоюзных конкурса. Один на проект синтетического театра, другой – Дома промышленности. В результате конкурса на проект Дома промышленности первая премия была присуждена москвичу Д. Фридману.

Композиция грандиозного сооружения строилась на контрасте горизонтального П-образного в плане объема и сопряженной с ним 140-метровой башней, ориентированной на проспект Ленина (проект предполагал еще богатый декор в украшениях и статую Ленина). «Стасорокаметровая башня, гордо вознесенная в небо в центре Свердловска, стала бы самым сильным высотным акцентом, подчинив себе доминанты Вознесенского собора, Дома связи и др. Как некогда в Петербурге, архитектурным центром ансамбля города стало промышленно-гражданское

---

<sup>136</sup> Можно констатировать, что Свердловск за эти годы стал одним из немногих городов в стране, в архитектуре которого стиль конструктивизма оказался представлен с такой полнотой и в общественных, и в административных, и в жилых постройках (что сделало свердловский конструктивизм значительным явлением в истории советской и мировой архитектуры). Размах строительных работ был так велик, что они продолжались в данном стилевом русле до 40-х годов, хотя в стране уже с 1935 года господствующие архитектурные тенденции изменились.



сооружение, так и столица Урала получила бы столь же важный центр, правдиво характеризующий ее значение»<sup>137</sup>.

Но это уж было слишком! Размах «реконструкции» Свердловска, чем дальше, тем больше принимал вызывающий характер. Точно ли «промышленный центр», пусть даже ведущий, должен был иметь образ города столь уверенно глядящего в будущее, словно он сам полноправный хозяин своей судьбы?!

Можно видеть своего рода знак в том, что уже наполовину построенное здание с башней неожиданно сгорело. Замыслам архитекторов не суждено было воплотиться<sup>138</sup>. Дело было даже не в резком сокращении финансирования в связи с утратой Свердловском своего административного значения в качестве столицы Уральской области (разделенной в 1934 году на Свердловскую, Челябинскую и Обь-Иртышскую области)<sup>139</sup>.

Урал не должен был забывать, что его мощь – в могуществе и силе всего государства. Главный центр в стране может быть только один. Только он один может иметь всю картину происходящего в стране, владеть ситуацией, направлять ее развитие. Все остальные области, края (сколь бы значительна не была их роль) сами могут быть только частицами, фрагментами этой единой картины.

Процесс формирования нового облика уральской жизни, включавший строительство промышленных гигантов, преобразование пространственной среды, формирование нового социалистического быта, сопровождался столь же радикальными изменениями в состоянии массового сознания. Но стихийность здесь была недопустима. Новую реальность надо было «открыть», сделать видимой и придать ей самоочевидный характер.

---

<sup>137</sup> Шелушинин А. Ук.соч. С.81.

<sup>138</sup> Также не был построен крупномасштабный синтетического театра на 5 тысяч мест по проекту М. Я. Гинзбурга, победившим во всесоюзном конкурсе. Не было доведено до конца запланированное создание впечатляющей по размаху площади Парижской коммуны, которую должны были обрамлять эти грандиозные сооружения.

<sup>139</sup> В 1938 году из состава Свердловской области была выделена еще Пермская область с центром в Перми, которая вместе с тремя другими областями вошла в состав Уральского экономического района.

Сознание уральцев следовало не просто научить (и приучить) распознавать приметы «нового», но и превратить эти приметы в его опору.

Чтобы скорейшим образом войти в массовое сознание становящаяся действительность должна была быть представлена, изображена, «проиллюстрирована» и «растиражирована». Нужно было найти формы, позволяющие дать концентрированное выражение ее содержанию, отвечающие современному способу жизни, утверждающие стиль мироощущения новой эпохи. Образ нового индустриального Урала, чтобы стать «своим» для миллионов людей, должен был быть не просто принят ими, а прочувствован, пережит, освоен изнутри.

1930-е годы – это время организации объявленного в стране массового «культпохода на уральские стройки», разворачивание компании шефства столичных деятелей искусств над краем, охваченном индустриальным строительством. Никогда ни до того и ни после<sup>140</sup> Урал не видел одновременно столько писателей и музыкантов, режиссеров и театральных коллективов, «бригад» артистов и художников.

В этом «культпоходе» встретились, как писали тогда, «два стремления: с одной стороны, жажда художников включится в общий поток грандиозного социалистического строительства, а с другой, стремление актива советской общественности приблизить искусство к трудовым массам – строителям новой жизни».<sup>141</sup>

Среди писателей приезжавших на Магнитострой, Березники и другие стройки Урала в начале 1930-х годов были: Д. Бедный. В. Катаев, Ф. Гладков, А. Малышкин, В. Горбунов, Н. Богданов, А. Толстой, А. Твардовский и другие. Главной темой романов «Время, вперед!» В. Катаева, «Люди из захолустья» А. Малышкина, «Пленум друзей» Н. Богданова, так же как и появляющегося огромного множества спектаклей, картин, музыкальных произведений, становится изображение борьбы «но-

---

<sup>140</sup> Исключая период временной эвакуации в условиях Великой Отечественной войны, носивший совсем другой характер.

<sup>141</sup> Выставка работ Первой уральской бригады художников. – М.: Всекохудожник. 1934. С.3.

вого» и «старого» в современной действительности, «перековки человеческого материала».

Эти же годы на Урале отмечены, по выражению Н. Н. Серебренникова, «наплывом» приезжих художников из Москвы и Ленинграда<sup>142</sup>. Достаточно привести хотя бы такой факт: на одной только выставке 1932 года «Социалистическое строительство Урала» было показано почти 700 произведений столичных живописцев, побывавших в крае, а в состоявшейся через несколько лет выставке «Урало-Кузбасс в живописи» приняли участие 80 московских и ленинградских художников.

Первая «бригада» художников, входивших в Ассоциацию художников революционной России, состоящая из Е. Львова (бригадир), В. Желоховцева, Ф. Лехта, Ф. Модорова, В. Титова, Д. Топоркова и В. Хвостенко за три месяца 1931 года побывала в главных производственных центрах Уралостроительства: «от рудоносной горы Магнитной к северу вплоть до Нижнего Тагила». От художников ждали произведений, в которых «новый грандиозно растущий центр советской культуры был бы выражен в синтетических, идейно насыщенных образах, достойных эпохи Ленина и Сталина»<sup>143</sup>.

Результатом этого первого «культпохода» явилась выставка, открытая сначала в Москве в помещении Всероссийского кооперативного союза работников изобразительных искусств, а затем в Свердловске. «Выставка эта имела сравнительно крупный успех, так до этого советский Урал не привлекал особого внимания художников»<sup>144</sup>.

Событиями в уральской жизни становятся гастрольные выступления лучших советских композиторов Д. Шостаковича, С. Прокофьева, С. Василенко, Р. Глиэра. «Известный композитор Прокофьев, приехавший в Свердловск, – сообщал «Уральский рабочий», – выступил <...> в университете музыкальной культуры на Уралмаше. Концерт прошел с огромным успехом. Сегодня в Доме литературы и искусства состоится встреча ком-

---

<sup>142</sup> Серебренников Н. Урал в изобразительном искусстве. – Пермское кн. изд-во. 1959. С.95.

<sup>143</sup> Выставка работ Первой уральской бригады художников. С.6.

<sup>144</sup> Там же. С.4.

позитора Прокофьева с работниками искусства, писателями и журналистами».

В 1928 году на Урал приезжает со своим театром В. Мейерхольд. Работавший «на левом фронте искусства», он выбрал Урал для гастролей, чтобы доказать, что его искусство «понятно пролетариату». В сезон 1928-1929 годов в Свердловске работал одесский театральный коллектив под названием «Красный факел», познакомивший уральцев с новой советской драматургией.

С началом 1930-х годов на Урал, непрерывно один сменяя другого, с гастрольями приезжают: Ленинградский малый драматический театр (1930), Малый театр (1931), Ленинградский театр Красной Армии (1931), Ленинградский театр рабочей молодежи (1931), Камерный театр (1933), Московский драматический им. МОСПС (1934), Московский театр кукол (1935), бригада МХАТ (1935).

Параллельно с этим с 1930 года в Свердловске началась работа по созданию стационарного репертуарного драматического театра. Комплектованием труппы драмтеатра занялся известный театральный администратор М. М. Шлуглейт, до этого служивший в театре Корша в Москве<sup>145</sup>. Первым художественным руководителем театра стал мхатовский актер и режиссер Алексей Дикий. Театр открылся постановкой пьесы В. Вишневского «Первая конная».

Немедленно вслед за ним в городе при деятельном участии Московского театра для детей под управлением Н. Н. Сац возникает театр юного зрителя (из него затем выделяется кукольный театр). Еще один открывшийся театр – театр музыкальной комедии<sup>146</sup> – возглавил в качестве художественного ру-

---

<sup>145</sup> Одними из первых приглашение в Свердловскую драму получили артисты, популярные как в столице, так и в стране – В. Г. Ордынский и М. А. Бецкий. Их имена привлекли в труппу театра и других актеров, в том числе М. С. Бобрина, А. Н. Парамонову, А. И. Орскую, Н. М. Шульгина.

<sup>146</sup> Рассказывают, что в апреле 1933 года 28-летнего актера Свердловского драмтеатра Леонида Луккера вызвали в обком партии. Первый секретарь Уралобкома И. Кобаков, обрисовав перед Луккером картину грандиозного будущего Урала, сказал: «У нас уже есть театры, но это-

ководителя ленинградец Алексей Феона осуществившем свою первую постановку (оперетту «Роз-Мари») совместно с московским балетмейстером В.Цаплиным и группой танцоров – выпускников Московского хореографического училища.

В эти же годы на Урале формируется своя композиторская школа. В 1929 году в свердловском Оперном театре была поставлена опера «Овод» бывшего выпускника Петербургской консерватории, осевшего к этому времени на Урале В.Н.Трамбицкого. Переезжает в Свердловск с семьей ученик Р.М.Глиэра, композитор Маркиан Фролов (ставший одним из организаторов и первым директором Уральской консерватории). В 1930 году в город приезжает В.А.Золотарев, известный музыкант и композитор, выпускник знаменитой Придворной певческой капеллы<sup>147</sup>. (Опера Золотарева «Декабристы» поставленная в 1925 году на сцене Большого театра, теперь ставилась на свердловской сцене). Одновременно в Свердловске начинают работать выпускники Московской консерватории композиторы Н. Р. Бакалейников и В. И. Щелоков<sup>148</sup>.

«Необходимо добавить также, что местные власти достаточно заинтересовано отнеслись к деятельности и творчеству композиторов, приехавших работать из столиц на Урал. Судя по афишам того времени, у них не было проблем ни с постановкой музыкально-сценических сочинений, ни с исполнением камерной и симфонической музыки».<sup>149</sup>

---

го мало. Нужна оперетта. Учти, ничего нет. Ни людей, ни здания. Есть только необходимость. Начинать надо с колышка... Возьмешься?». Л. Луккер стал директором и художественным руководителем еще несуществующего театра оперетты. «Костяк» труппы был составлен из актеров украинского не то театра, не то ансамбля оперетты, которые гастролировали по стране. Удалось также «сосватать» целый выпуск Московского хореографического училища. На главные роли были приглашены актеры ленинградской оперетты Н. Дашковский и М. Виск.

<sup>147</sup> Золотарев занимался композицией у М. А. Балакирева и в 1900 году окончил Петербургскую консерваторию по классу Н. А. Римского-Корсакова.

<sup>148</sup> Сокольская Ж. Становление// Композиторы Екатеринбурга/ Урал.гос.пед.ун-т – Екатеринбург, 1998. С.20-21.

<sup>149</sup> Там же. С.23-24.

В тридцатые годы Свердловская область занимала ведущее положение в стране в деле развития звуковой киносети (число киноустановок превышало тысячу). Еще в 1926 году П.М.Быков внес предложение о создании на Урале киностудии «Пролеткино» (Пролетарский кинематограф). В 1928 году в Свердловске начала создаваться киносъёмочная база, начавшая свою работу с выпуска киножурнала о «буднях трудового Урала» (позже эта киносъёмочная база была переименована в студию кинохроники).

Вообще, темпы предпринятого в этот период «культурного строительства» потрясают воображение, кажутся невыносимыми. В ходе главным образом первой пятилетки в одном Свердловске были созданы:

в 1930 году – драмтеатр, театр юного зрителя;

1931 – кинотеатры «Сталь» и «Темп» (в районе Верх-Исетского завода и районе Уралмаша)<sup>150</sup>; издательство технической литературы «Востокстальиздат» (добавляется к существовавшему Уральскому отделению Госиздата (УралОГИЗ, с 1934 г. – Свердловгиз);

1932– театр кукол, театральный техникум (а до этого – музыкальный техникум), свердловский Союз советских писателей, Союз художников;

1933 – театр музыкальной комедии, филармония;

1934 – консерватория;

1936 – симфонический оркестр филармонии, картинная галерея.

В целом по Уралу к сезону 1930-1931 годов число только драматических театров достигает 37. Постоянные театры возникают в Магнитогорске, Кургане, Березниках, Лысьве, Синаре. Создаются передвижные театры, находящиеся в ведении отделов искусств облисполкомов: Ирбитский колхозно-совхозный филиал Свердловского драмтеатра, Красноуфимский колхозно-совхозный театр, пермский передвижной крестьянский театр.

Объединению уральских писателей способствовало начатое в 1929 году издание ежемесячного областного литератур-

---

<sup>150</sup> К 1937 году в Свердловске действовали свыше полусотни кинотеатров и клубных киноустановок.

но-художественного и общественно-политического журнала «Рост» (позже к нему добавились ежемесячные журналы «Штурм» и «Уральский современник»). Литературные альманахи выходили в Челябинске, Перми («Прикамье»), Оренбурге («Степные огни»). Находившееся в Свердловске книжное издательство, обслуживало весь Урал (в 1939 году книжное издательство было образовано в Перми).

Представить характер совершаемого в крае скачка можно хотя бы на примере развития близкой сферы образования и науки: здесь одновременно продолжается работа по ликвидации неграмотности, осуществляется (с сентября 1932 г.) переход к всеобщему семилетнему образованию и принимается решение (в январе 1932 г.) о создании уральского филиала Академии наук (УФАН). К 1939 году в крае насчитывалось уже 27 вузов с 20 тысячами студентов, а Свердловская область занимала четвертое место среди краев и областей РСФСР по количеству научных учреждений.

С другой стороны, чтобы лучше понять характер новой «социалистической культуры», основания которой закладывались в этот период на Урале, не следует упускать из виду, в какой обстановке оно происходило.

К этому времени, если не окончательно, то все четче определяются контуры и направленность культурной политики партии, в том числе в сфере художественной культуры (в 1932 году появится известное постановление «О перестройке литературно-художественных организаций»<sup>151</sup>, через два года затем начинается утверждение социалистического реализма в качестве «магистрального» творческого метода советского искусства). Борьба между различными художественными направлениями вскоре уйдет в прошлое.

До этой поры культурная политика партии исходила из негативной основы – отрицания традиций «старого» искусства. Но в создании «нового» искусства ни экспериментаторство авангардистов, ни примитивное социологизаторство Пролеткульта, по мнению партии, не открыли дорогу к созданию «под-

---

<sup>151</sup> Ставшее базой «коллективизации» творческой интеллигенции в стране.

линного» советского искусства. Теперь партия целиком берет в свои руки управление художественной жизнью общества. Искусство (а это касалось в равной степени и литературы, и театра, и живописи, и всех других его видов) становится отныне частью государственной идеологической машины, создающей новую «картину мира».

Центральными здесь были два тезиса: первое, искусство – это сфера влияния идеологии, важнейший инструмент пропаганды, следовательно, второе – имеет право на существование только искусство доступное самым широким народным массам (ибо только оно могло обеспечить реализацию пропагандистских целей). Этим требованию отвечало реалистическое, жизнеподобное искусство, рассчитанное на восприятие эстетически неразвитого зрителя. Акцентирование воспитательно-назидательной функции искусства предполагало упрощение, примитивизацию художественного языка, а в содержательном отношении – оперирование готовыми, доступными массовому сознанию смыслами и идеологическими конструкциями.

От художника теперь ждали правдивого, исторически конкретного изображения, но не просто «действительности», а исключительно «действительности в ее революционном развитии». Более того, даже при этом «правдивость» и «историческая конкретность» художественного изображения, как позже было продекларировано в Уставе Союза писателей, должны были «сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма».

В целях реализации партийного курса Уралобком партии, его агитационно-массовый отдел и комиссия по изопропанде, местные советские и профсоюзные органы разворачивают напряженную работу по укреплению руководства искусством, улучшения репертуара и качества театральных спектаклей, а также планомерной организации обслуживания городов и районов Урала. «Использовать средства искусства для этой мобилизации – такова была точка зрения Уральского Обкома партии



и Урал ОГИЗа, так понимали свою роль и сами художники...»<sup>152</sup>.

Вряд ли художники и писатели в тот момент до конца понимали к чему ведет подобная тенденция превращения искусства в средство партийной пропаганды и какие последствия оно будет иметь. Свобода творчества чем дальше, тем больше ограничивалась «свободой» делать то, что отвечало партийным требованиям.

В прессе появляются статьи с названиями вроде «Как не нужно писать об Урале»<sup>153</sup>, где критиковался пишущий об Урале автор за то, что «напрасно было бы искать в книжке <...> отражение социалистического строительства на Урале и описания новых и реконструирующихся уральских заводов. Для него Урал это «даль», подернутая белесоватой, безотрадной мглой...мертвая тишина, отсутствие человека...Я невольно задумался над вопросом: что же здесь изменилось, ну, хотя бы со времен ушкунников?»

Взлет в предыдущие годы, скажем, свердловского Оперного театра во многом был связан с отстаивание права на постановку классики мирового и русского оперного искусства (Иван Козловский, эстафету от которого принял Сергей Лемешев, выступал в партиях Ленского, Фауста, Лознгрин, Альмавивы, Индийского гостя в «Садко», Владимира Игоревича в «Князе Игоре»). Теперь свердловский театр, а вместе с ним и пермский, превращается в «лабораторию советской оперы». На его сцене одна за другой ставятся такие оперы, как: «Тихий Дон», «Броносец Потемкин», «Поднятая целина» и другие.

Основополагающим принципом уральского драматического театра при его создании изначально была провозглашена ориентация на поиск современного репертуара<sup>154</sup>. Первый худо-

---

<sup>152</sup> Гиганты Урала. М. Всесоюзное кооперативное товарищество «Художник». – 1931. – С.4.

<sup>153</sup> Опубликовано А.Барановым в 1930 году в журнале «Рост».

<sup>154</sup> На первых порах молодой театр отдал дань социологизаторскому подходу (поставленная труппой пьеса «Класс» («Вглядись»)), разоблачавшая кулачество, больше походила по стилю на агитпостановки тех лет).

жественный руководитель театра Алексей Дикий<sup>155</sup> явился проводником реалистической художественной традиции в ее «утвержденном» к этому времени мхатовском варианте. В следующем сезоне на сцене свердловского драмтеатра поставил спектакль другой приглашенный режиссер – вахтанговец Борис Захава. Он выбрал для постановки горьковскую пьесу «Достигаев и другие». Освоение горьковской драматургии стало для театра на многие годы направляющим началом в утверждении реалистической эстетики.

За «направлением» работы созданного свердловского театра музыкальной комедии пристально следили, чтобы героем его постановок становились советская жизнь и новый человек. Театр выпускает спектакли И. Дунаевского, М. Блантера, Д. Заславского. В конце 30-х годов газета «Правда» указывала театру, что он непродуманно поставил оперетты «Жрицу огня» и «Талисман», как не отвечающих вкусам советского зрителя и следующих «пошлым приемам» худших образцов так называемой венской оперетты. Установка на преодоление традиций классической оперетты способствовало превращению театра музыкальной комедии в «лабораторию советской оперетты».

В 1934 году в редакцию журнала «Советская музыка» было направлено «Обращение композиторов Урала», в котором композиторы брали на себя обязательство «дать ряд музыкальных произведений, показывающих героизм нашего строительства, борьбы и побед <...>, дать нашей Красной Армии ряд высокохудожественных песен». Кроме того, М. Фролов заявлял о своем обязательстве написать к 1 мая 1934 года «Уральскую симфонию», В. Трамбицкий – закончить оркестровку оперы «Орлёна», посвященной восстанию ревдинских углежогов<sup>156</sup>.

В изобразительном искусстве Урал превращается в своеобразную «всесоюзную творческую мастерскую», где усилиями

---

<sup>155</sup> Так нравившийся Сталину в послевоенных столичных постановках в роли ... самого Сталина.

<sup>156</sup> Сокольская Ж. Ук.соч. С.26-27. Первая уральская опера «Орлёна» В. Трамбицкого, созданная целиком на уральском материале, появилась в репертуаре свердловского оперного театра к семнадцатой годовщины октябрьской революции.

десятков художников (еще до официального провозглашения социалистического реализма методом советского искусства) устанавливается новый «документальный», фактографический стиль, призванный служить созданию художественной летописи социалистического преобразования края. «Промышленная» тема официально признается обязательным жанром советского искусства (готовя всесоюзные выставки – скажем, «Индустрия социализма» – государственный Комитет по делам искусств заказывал художникам множество картин с видами заводов и стро-ек).

Результатом «художественно-исследовательской» работы по сбору изоматериалов на уральских стройках становится появление бесчисленных изображений типа: «сборки скрубберов», «бетонировки эстакады», «кирпичной кладки дымоходных труб коксохимкомбината», «клепки кауперов», «работы экскаватора и бетономешалки» и тому подобное. Вот для примера список работ, представленных на выставку «Гиганты Урал» (1931) в качестве творческого отчета одним из участников побывавшей на Магнитострое бригады<sup>157</sup>:

1. Постройка 1-й и 2-й домны.
2. Постройка 1-й и 2-й домны.
3. Общий вид строительства.
4. Бетонировка коксовых силосов (бригада Солодева).
5. Коксохим.
6. Стройка ночью.
7. Гора Атач (новый станок для глубокого бурения).
8. Строительство домен, воздухоудувки и эстакады.
9. Экскаватор.
10. Ударник тов.Петренко, прораб турмы коксохима.
11. Ударник тов.Вольфман, прораб коксового блока (Коксохима).
12. Стройка ночью. Рисунок.
13. Электросварщик. Рисунок.
14. Строительство доменного цеха.

---

<sup>157</sup> Это список работ Е.Львова, но в данном случае имя художника не имеет значение, ибо перечень его работ «стандартный» для всех членов бригады.

15. Башкир тов.Салтанов, плотник-ударник.

Вместе с тем именно творчество в этом новом становящемся направлении оказывалось удобным средством контроля за теми, кто тяготел к слишком вольному, с точки зрения власти, живописному стилю (фотографическая точность изображаемого как критерий его правдивости не допускала «отсебятины»)<sup>158</sup>. Советский художник должен был непременно демонстрировать «контраст социалистической и капиталистической индустрий», решительно расчищая эту тему «от всех штампов и предрассудков, подавляющих человека буржуазным фетишизмом машины».

Когда партийная критика утверждала, что Урал стал в годы Советской власти «краем передовой социалистической культуры», следует понимать под этим то, что уральский край был превращен в своеобразный полигон для становления искусства, которое станет называться искусством социалистического реализма.

Да, можно высказать предположение, что раньше, чем портреты «мудрых вождей», изображения «молодости страны Советов», живописания героизма «сталинских соколов», поляриков и ударников труда образовали ко второй половине 30-х годов в искусстве социалистического реализма целостную картину «счастливой советской жизни», ее первичное формирование состоялось на примере «отдельно взятого» региона – на «уральском материале»!

Столичная художественная жизнь была слишком многообразной, разноплановой и полистилистичной, если так можно выразиться<sup>159</sup>. Она была во многом связана с продолжавшимися развиваться во взаимной борьбе художественными традициями, школами и направлениями, под творческим влиянием сильных и ярких художественных индивидуальностей. Поэтому, хотя здесь, безусловно, находился центр формирования нового ис-

---

<sup>158</sup> Вот почему власть в роле «документалистов» предпочитала видеть художников, нежели фотографов.

<sup>159</sup> Никогда, кажется, в столичной художественной жизни не существовало такого множества группировок живописцев (АХРР, ОСТ, “4 искусства”, “Круг”, “НОЖ”, “Маковец”, “ОБМОХУ”, “Союз молодежи”, “ЛЕФ” и др.).

куства, нового миропонимания ему не просто было определиться тут в своих чертах.

Другое дело Урал. Здесь эксперимент мог быть проделан в его чистом, лабораторном виде, ибо на Урале отсутствовала своя исторически развившаяся традиция профессионального художественного творчества, не был сформирован в отечественном изобразительном искусстве и литературе сам образ Урала.<sup>160</sup> (Характерно, что тезис о превращении Урал в край «передовой социалистической культуры» всегда был неотделим от утверждения о прежнем Урале «как одном из наиболее отсталых в культурном отношении краев России»).

Это позволяет заявить, что вся будущая советская изобразительная мифология не только формируется наряду и параллельно с «уральской», но и проходит инкубационный путь первоначального становления в форме «уральской темы»! Если рассматривать созданные на Урале и об Урале произведения в их массе, то становится видно, как постепенно преодолевается все разнообразие индивидуальных творческих манер, все больше свивающихся в один (пока еще носящий черты переходности) стиль, на пути формирования Большого стиля сталинской эпохи.

Подобную преемственную связь, наличие «уральских корней» можно проследить даже на примере развития отдельных жанров, сюжетных линий и мотивов (индустриальный пейзаж, индустриальная картина, «изображение труда» и даже в так называемой колхозной теме). Но еще более важными для будущего советского искусства явились осуществленные в ходе всесоюзной кампании «культурной поддержки» края (еще нет постановления 1932 года, не состоялся Первый съезд писателей, не родился и не узаконен сам термин – «социалистический реализм»!) широкий поиск форм выражения нового миропонимания и мироощущения, наработка и обкатка изобразительных

---

<sup>160</sup> Отсутствие историко-художественной летописи Урала особенно заметно в сравнении с огромной и богатой галереей образов Москвы и Петербурга, создаваемой многими поколениями русских художников.

приемов, пластических решений, сюжетных ходов и схем, образовавших необходимый фундамент искусства соцреализма.<sup>161</sup>

Вполне закономерным представляется то, что сам Урала, его образ в первую очередь вынуждены были выступать в качестве предмета приложения и пробы сил этого нового становящегося искусства. Именно самому находящемуся в процессе становления даже не дереву, а саженцу уральского искусства была одним из первых сделана прививка соцреализма. Именно уральская история и современность (как никаких других регионов), подвергшиеся пересмотру и активной «творческой» переработке, приведены были в образцово-показательный для всей страны вид.

Большое место в деятельности «бригад» столичных художников заняла так называемая историко-революционная тема. Никогда еще уральцы не испытывали такого внимания к их прошлому, к вопросам их исторического самосознания.

Другое дело, что все созданные картины о революции и гражданской войне на Урале сливались как бы в единое эпическое полотно, повествующее о «героической борьбе Урала за утверждение советской власти». Это следует из самого перечня сюжетов и названий картин: «Поход отряда Красной гвардии в тылу Колчака», «Поход Блюхера по Уралу» (художник А. Жаба) «Расправа колчаковцев с группой А. Валека» (В. Серов), «Люди в рогожках» (П. Родимов; картина посвящена эпизоду освобождения от колчаковщины), В. Яковлев написал большое полотно о золотоискателях-борцах за социализм, Б.Иогансон истории Урала посвятил картину «На старом уральском заводе», портреты героев гражданской войны на Урале писали И. Бродский, Шестаков и другие.

Стремление уральских художников в 1930-е годы следовать в общем русле развития советского искусства требовало от

---

<sup>161</sup> Здесь успел проявить себя и еще один из родовых признаков соцреализма. Хотя критика еще требует от художников законченных произведений, но важность темы уже искупает художественные недостатки, мастеровитость становится выше таланта, повторение одних и тех же изобразительных мотивов ведет к появлению штампов, которые впоследствии перерастут в канон.

них тоже братья за создание тематических картин историко-революционного жанра. Однако, недостаток мастерства, необходимого профессионального опыта тех из местных живописцев, которые горели желанием приняться за подобную работу, приводил к тому, что в большинстве своем такие попытки были обречены на неудачу. Из созданного в этот период свердловскими художниками можно отметить, пожалуй, только работы Г. А. Мелентьева («Встреча отряда Красной Армии, освободившего Пермь в 1919 году», «Мотовилихинское восстание в 1905 году» (1935), «Переход Красной Армии через Урал» (1939).

Вернувшийся в родной Златоуст молодой художник, участник гражданской войны А. Сосновский (ученик И. Бродского по ленинградскому ВХУТЕИНу) написал в суховато-документальной ахрровской манере целый ряд больших многофигурных картин на историко-революционную тему. Среди них: «Расстрел златоустовских рабочих в 1903 году» (1932), «Первая маевка» (1934), «Освобождение Златоуста Красной Армией» (1937), «Бой у горы Магнитной» (1939).

Даже чисто количественное преобладание картин, посвященных вооруженной борьбе уральских рабочих за советскую власть, не оставляло сомнения в том, что именно теперь считалось кульминацией всей истории Урала. При этом тема «освобождения Урала от Колчака» как-то сама собой перерастает в тему «освобождения» Урала «из-под тирании царского режима», «оков ненавистного темного прошлого», несущей в себе однозначное отношение ко всей уральской истории вообще.

Московские литераторы, однако, не владели историческим материалом для того, чтобы создавать романы и повести на сюжеты из уральской истории. Среди уральских авторов популярными сделались исторические произведения о «дореволюционных нравах», царивших в уральской провинции, старой гимназии, среди провинциальной интеллигенции, о тяжелой женской доле, о тяжелой судьбе бурлаков и других тружеников. А. Бондин, характеризуя свой роман «Лога» (1933-1934), говорил, что его целью было показать «рост капитализма и крушение его в специфических условиях Урала». Если же местные писатели обращались к более давним временам из уральской истории, то находили в ней сюжеты вроде истории об осаде вос-

ставшими крестьянами Далматовского монастыря.

Чтобы представить эту тенденцию, характеризующую отношение литераторов и художников к уральской истории, приведем описание картины «У пересыльной тюрьмы» (1939), считающейся одной из лучшей картин челябинского художника И. Вандышева.<sup>162</sup> «По улицам старого Челябинска, славившегося непролазной грязью, уныло бредет колонна арестантов. Серый, пасмурный день, убогие строения, сумрачный колорит, создавая необходимы эмоциональный фон, рожают жгучее чувство тоски, безотрадности человеческого существования в царской России. Это ощущение еще более усиливается давящим силуэтом огромной церкви, как бы освящающим сложившиеся порядки. Высоко взятая линия горизонта помогает увидеть большую группу людей, отчужденную и одинокую в этом неуютном городе. А уходящая вдаль бесконечная лента вытоптанной тысячами ног дороги, подчеркивая общее настроение картины, дает также возможность представить дальнейшее развитие действия»<sup>163</sup>.

Попытку связать уральское «прошлое» и «настоящее» в единую цепочку по-новому представляющей истории Урала предпринял свердловский театр оперы. В 1932 году к пятнадцатой годовщине октябрьской революции театр поставил ораторию М. Фролов «Поэма об Урале». (Текст оратории принадлежал писателю Н. Харитонову, редактору уральской литературной газеты «За Магнитострой литературы». Оркестровку «Поэмы» сделал Р. Глиэр).

Вот как передавал в своей книге воспоминаний содержание постановки С.Захаров<sup>164</sup>: «Замысел у создателей оратории был такой: новый Урал, радостный созидательный труд народа в

---

<sup>162</sup> В 1930-е годы И.Вандышев создал серию историко-бытовых картин о жизни дореволюционного провинциального Челябинска. Картины «В работники», «У пересыльной тюрьмы», «Проводы новобранца» отличались стремлением к непосредственности в передаче жизненного материала, простотой композиций, тщательностью письма.

<sup>163</sup> Байнов Л. Художники Челябинска. – Челябинск, 1979. С.44.

<sup>164</sup> Захаров С. Это было недавно... Записки старого свердловчанина. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1985. С.174.



годы первой пятилетки противопоставить старому Уралу с его тяжелым подневольным прошлым. 6 ноября, после торжественной части общегородского заседания в честь пятидесятилетия Октября, состоялась премьера.

Звучит увертюра... Открывается занавес – и перед зрителями огромная рельефная карта Урала. Постепенно лучи прожектора освещают ее сильнее и сильнее. На ней возникают красочные, искусно выполненные обозначения природных богатств нашего края. И рабочий-краснознаменец Верх-Исетского завода <...> в монологе перед картой говорил о том, что «Урал –такая комбинация богатств, какую нельзя найти ни в одной стране», о том, какие гигантские новостройки развернулись по всему краю, с каким энтузиазмом работают советские люди. А было время, когда труд считался проклятием. И действие переносилось в XVIII век в южноуральские степи. Хор башкир <...> пел тоскливую песню. И в нее постепенно вплетались ноты протеста, мятежа, борьбы.

...Неожиданно за сценой раздавались звуки фанфар, потом слышалась песня русских. И вот они появлялись, закованные в кандалы, в окружении солдат. Начальник команды, офицер <...> зачитывал указ «быть здесь заводу на рудах железных» и объявлял, что на заводе все должны работать «под страхом смертных наказаний». В ярости кидались башкиры вместе с русскими колодниками на солдат...

Во второй части оратории на киноэкране показывались документальные кадры об Октябрьской революции и гражданской войне на Урале. Они перемежались с балетно-мимическими сценами, эпизодами борьбы с царизмом и колчаковщиной. В сценах этих <...> использовался принцип театра теней.

А затем на сцене звучала яркая симфония социалистической стройки. Появлялись колонны рабочих и работниц, новых хозяев Урала. Возводилась огромная домна. И, наверное, тогда впервые на сцене возникли различные сложные индустриальные подробности – вспышки электросварки, подъемные краны. <...> Все это не выглядело бутафорией в естественных, четко разработанных режиссером сценах.

Третья часть оратории рассказывала о митинге по слу-

чаю завершения монтажа домны. Прибывали представители от старых заводов, от других новостроек – с Уральского Севера, из Березников, Нижнего Тагила. Когда они исполняли свои арии, то на рельефной карте Урала вспыхивали очертания того района, откуда был делегат. <...>

В эпилоге все озарялось огнем чугунной плавки. По сцене и зрительному залу, высоко подняв знамя и эмблемы заводов, шли колонны ударников. Все завершалось «Интернационалом». Ведущие оперные солисты, поднявшись на бельэтаж, балкон, галерею, вовлекали зрителей в общий хор. И мощный пролетарский гимн был слышен далеко вокруг театра.

Зрители пели, аплодировали стоя. Медленно закрывался занавес, и над сценой возникал лозунг: «Вперед, ко второй пятилетке!...»

Предложенное сценическое действие было ориентировано на определенный образец. По воспоминаниям музыковеда Б.Штейнпресса: «Коллектив театра во главе с автором сценической композиции Лосским и дирижером Пазовским с энтузиазмом готовил это праздничное представление. По форме оно напоминало плакатную ораторию «Путь Октября», написанную коллективом молодых московских композиторов к десятилетию революции»<sup>165</sup>.

Касаясь же вопроса о самом характере представленного изображения исторического пути Урала, следует отметить следующее. Если в предыдущие десятилетия, начавшееся с начала XX века, активное изучение истории Урала не было завершено, не успело утвердиться в основных своих чертах, то новую власть она как таковая просто не интересовала (или интересовала ровно настолько, насколько могла служить подтверждением концепции о «неизбежности перехода России к социализму»).

Все те, кто с наскока пытались теперь заявиться в «уральской теме», исходили из убеждения (может быть, вполне искреннего), что горнозаводская история представляет собой обычный провинциальный вариант общероссийской культуры, подчиненный тем же закономерностям, повторяющим (хотя и с запозданием) те же этапы развития. По существу, тем самым

---

<sup>165</sup> Цит. по: Сокольская Ж. Указ. соч. С.24.

устанавливался новый официальный взгляд на историческое прошлое Урала, определяющий строгие рамки для ее последующего изучения.

Однако, в то время главное внимание писателей, художников, композиторов, режиссеров было обращено, конечно, к изображению современности. Перед ними стояла задача «отобразить в своем искусстве <...> новые формы социалистического труда, новый быт наших социалистических новостроек, нового человека, растущего в энтузиазме социалистического строительства».<sup>166</sup>

В 1932 – 1933 году на Урале побывала очередная «бригада» во главе с Федром Модоровым (считавшегося «бригадиром»), в работе которой участвовали Е. Львов, В. Карев, К. Корягин, В. Костяницын, В. Крайнев, И. Модоров<sup>167</sup>. Перед художниками была поставлена задача «высокохудожественного воплощения благородных, героических характеров и патриотической жизни людей сталинской эпохи, строителей сталинского Урала»<sup>168</sup>. Среди выполненных художниками работ было много портретов ударников, видов строек и заводских цехов Магнитогорска, Челябинского тракторного завода им.Сталина, Трубногo завода в Первоуральске, завода в Синарстрое, других уральских заводов.

В пояснение к представленному на выставке отмечалось: «Многое приходилось делать, так сказать, «на ходу», и нужна была большая внимательность и большое мастерство, чтобы точно передать какой-нибудь процесс работы в цеху, иной раз к тому же мало известный художнику. Само собой разумеется, что и уральские ударники при всем своем желании не всегда могли уделять художнику достаточное время для портрета. <...> Только горячее сочувствие местных партийных и профсоюзных

---

<sup>166</sup> Выставка работ Первой уральской бригады художников. С.4.

<sup>167</sup> Работали в эти годы на Урале и такие художники, как Н.Я.Белянин, Б.В.Иогансон, П.Д.Покаржевский, Г.М.Шигаль, Б.Н.Яковлев и многие другие.

<sup>168</sup> Серебренников Н.Н. Урал в изобразительном искусстве. – Молотов, 1943. С.7.

организаций и самой рабочей массы помогало художникам преодолеть эти трудности»<sup>169</sup>.

Чтобы показать размах индустриального строительства на Урале в Москве и Свердловске проводится целый ряд художественных выставок, таких как: «Новостройки Урала» (1931), «Гиганты Урала» (1931), «Социалистическое строительство Урала» (1932), «Урало-Кузбасс» в живописи» (1933-35) (выставка имела еще передвижной вариант, который назывался «Южный Урал в живописи»). Еще одна отдельная персональная выставка состоялась сначала в Березниках, а затем в Москве – выставка работ Ф.Лехта под названием «Березникхимстрой».

Имея перед собой задачу, сформулированную в общем виде – показать преобразование Урала, успехи его индустриализации-художники не вполне еще понимали, как практически это можно сделать. Наряду с получившими сначала распространение «индустриальными» пейзажами с включенными в них силуэтами заводов, панорамами общих видов промышленных строек, портретами ударников социалистического труда нужно было еще создавать тематические картины, как-то раскрывающие обозначенную проблематику. Но русская живопись за некоторым исключением не видела «труда» в качестве предмета искусства, не имело традиции изображения «индустриального труда».

Проблемы становления нового жанра в советском искусстве отчетливо просматриваются, например, в картине (по содержанию – скорее эскизе) Г. Шегаль «На горно-обогатительной фабрике» (1935). В изображенной художником сцене сразу два начала, равно претендуют на внимание зрителя: попадающий в его поле зрения фрагмент какого-то производственного цикла и разрозненные фигуры людей, занятых исполнением своих обычных (даже прозаических), хотя и малопонятных для постороннего дел.

Именно такое противоречивое впечатление действительно чаще всего возникает у любого случайно впервые попавшего на производство, теряющегося в незнакомой обстановке среди грохота работающих механизмов и суесящихся рабочих. Сто-

---

<sup>169</sup> Выставка работ Первой уральской бригады художников. С.5-6.

ронный наблюдатель вынужден соглашаться с тем, что происходящее перед его глазами – это часть какого-то единого целесообразного, осмысленного и управляемого процесса, имеющего свой результат. Однако, такой взгляд, представленный на живописном полотне (монохромность цветового решения, которого соответствует невыразительности его сюжета) выглядит довольно странным подобием случайного фотоснимка. Очевидно, что смысл появления подобной картины исчерпывался самим фактом обозначения «темы».

Другой пример – картина С. Адливанкина «На стройке Уралмашзавода» (1932), в которой на переднем плане во весь рост изображена опершаяся на большую лопату девушка, позирующая художнику, на фоне работающего экскаватора и строителей, катящих вагонетку. Утрированно-гротесковская манера Адливанкина невольно подчеркивает, насколько всем своим видом по-деревенски замотанная платком, крепкая, круглолицая, расплывшаяся в широкой улыбке «землекоп», связана со своим недавним прошлым.

Биография героини картины при всей ее типичности еще не кажется по-настоящему «историей миллионов». Она пришла работать на стройку, могла – оказаться на любой другой работе; она смеется, потому что смешлива от природы, а не оттого, что влюблена в выполняемую работу. Но разве так должен быть представлен настоящий герой «рабочего класса»?!

А что хотел сказать Ю. Пименов, когда писал триптих, в котором картина «В цеху» представляет как будто лишь отдельный фрагмент в жизни уралмашевки между сценами «За чаем» и «В театре»? Разве грандиозное промышленное строительство на Урале было затеяно, чтобы сделать чью-то жизнь приятней и комфортней, освободить время и досуг для освоения каких-то отвлеченных материй?!

Только постепенно к художникам стало приходить понимание того, в чем заключается действительная сложность и смысл «темы труда», как изобразить, скажем, рабочих (в том числе и на том же самом «старом уральском заводе»), но при этом показать, что все теперь стало абсолютно другим, обновленным: сам завод, производство, люди, их отношения. Забегая вперед, можно сказать, что понадобились годы, весь коллектив-

ный художественный опыт поисков 30-х годов, чтобы в последующем дать убедительное решение стоящей задачи.

Сталкивались столичные художники на Урале и с трудностями иного рода. Им с неизбежностью приходилось овладевать «монокулярным» видением социалистического реализма, позволявшим раскладывать всю окружающую действительность на составляющие по принципу с «одной стороны» – с «другой стороны». Например, нельзя отрицать, что в эти годы на Урале был построен гигантский Березниковский химический комбинат. Это факт. Его отразил в своем творчестве длительное время работавший на строительстве химкомбината Ф. К. Лехт (создавший около 100 рисунков, этюдов, картин о всех этапах этого строительства – от закладки корпусов до открытия комбината).

С «другой стороны», известно, что рабочей силой строительство комбината исправно обеспечивала располагавшихся на севере Пермской области на Вишере сеть лагерей, в которых содержалось 20 000 заключенных. Это тоже факт, но видимо, он принадлежал какой-то другой реальности. Подобное позволяло рассматривать его отдельно от всего остального и по желанию замечать или не замечать. (Ведь эти «другие» люди не строили «индустриальную базу социализма». Под надзором часовых они «только» рыли котлованы, катали тачки с камнями, месили бетон и ложились костями в эту землю).

Не все, однако, соглашались и открывали в себе способность развивать в себе такое «видение» окружающего.

В начале июня 1932 года по приглашению Свердловского обкома партии и правления Союза писателей поехал на Урал Борис Пастернак с семьей (он был включен в «бригаду», в которую входили В. Полонский, Ф. Гладков, А. Малышкин и художника-график В. Сварог. Предполагалось, что бригада посетит Челябинск, Магнитогорск и Кузнецк).

Но на Урале Пастернак, кроме увиденного строительства Магнитогорска (произведшего на него весьма противоречивое впечатление, чтобы не сказать большего), оказался еще свидетелем массового голода, который потряс в тот год страну и не обошел уральский регион. Разница между роскошью привилегированного разряда, к которому обком причислил своего гостя (Пастернака поселили на обкомовской даче на Шарташе), и вы-

миравшими от голода привезенными сюда раскулаченными, нищетой окружающих деревень и разрушениями, привела Пастернака в тяжелейшее состояние на грани нервного расстройства. В начале августа он не выдержал и вернулся домой.

«По приезде в Москву, – вспоминала З. Н. Нейгауз, – Борис Леонидович пошел в Союз писателей и заявил, что удрал с Урала без задних ног и ни строчки не напишет, ибо он видел там страшные бедствия: бесконечные эшелоны крестьян, которых угоняли из деревень и переселяли, голодных людей, ходивших на вокзалах с протянутой рукой, чтобы накормить детей. Особенно его возмущала обкомовская столовая. Он был настроен непреклонно и требовал, чтобы его никогда не приглашали в такие поездки. Больших усилий стоило заставить его забыть это путешествие, от которого он долго не мог прийти в себя».

Следуя заданной идеологеме, искусство само все больше начинало творить миф. Если множество художников, артистов, режиссеров, обладающих разнообразием творческих индивидуальностей, начинают воспроизводить одну и ту же, приобретающую монопольный характер картину мира, то она перестает восприниматься в качестве результата субъективного художественного опыта. Превращенная в единственно возможную, подобная картина будет скорее выступать воплощением как бы некоего коллективного «прозрения».

Однако, как известно, само искусство (в отличие от мифа) не требует признания своих образов за реальность. Напротив, оно всячески стремится подчеркнуть специфичность и условность художественной реальности, создаваемой фантазией художника<sup>170</sup> по отношению к «объективной» действительности. Но то, что не могло и не хотело совершать искусство, смогло сделать советское государство (один из его надежных инструментов – установившийся с конца 20-х годов тотальный цензурный контроль над искусством в лице Главреперткома и Главлита).

Поставив искусство в зависимость от государства (как его исключительного заказчика), а существование каждого художника – в зависимость от властей, партия жестко и опреде-

---

<sup>170</sup> Внутри которой не существует строгой границы между возможным и уже совершившимся, между правдоподобным и фактически.

ленно установила, что действительность может изображаться только в ее «прогрессивном развитии»<sup>171</sup>, с партийной позиции, в жизнеподобных формах. Детально разрабатывались каноны (включая изображение главных темы, сюжетов, персонажей) и сам «лексикон» нового искусства и, конечно, обеспечено было массовое тиражирование наиболее удачных образцов такого творчества.

Самыми весомыми и значимыми признавались теперь «социально-политические события и чувствования», главными героями – вожди и их соратники. Советское искусство к концу 1930-х годов окончательно превращалось в искусство «больших тем». Его тематическое единство было и единством стилистическим, допускавшим только яркие краски, только «правильные» сюжеты, только мажорные интонации<sup>172</sup>. Практически речь шла о возвращении под видом борьбы за «реализм» (жизнеподобное искусство) к нормативной эстетике, ориентированной на идеал.

В заданные рамки могло быть помещено теперь любое искусственно сконструированное официальной идеологией содержание: российская история в виде этапов «освободительного движения», деятельность вождей в революции и после нее, история партии в соответствии с ее «кратким курсом»<sup>173</sup>, отношение «диктатуры пролетариата» и народа. Роль искусства заключалась здесь в том, что оно должно было свидетельствовать о подлинности создаваемой картины действительности, представлять ее как образа самой реальности.

Государственная монокультура властно превращала искусство в инструмент ремифологизации общественного сознания. Складывающаяся социальная мифология, поработавшая искусство использовала в своих целях всю силу внушения, кото-

---

<sup>171</sup> Другой взгляд художника на жизнь по определению уже мог попадать под категорию «очернительство».

<sup>172</sup> «Общей чертой всех экспонатов выставки является их бодрость и радость», – писала критика об одной из «уральских» выставок. См.: Гиганты Урала. Указ. соч. С.12.

<sup>173</sup> В 1938 году ЦК ВКП(б) принял специальное постановление «О постановке пропаганды в связи с выпуском «Краткого курса истории ВКП (б)».



рой обладают созданные талантом мастеров художественные образы. И ни документы, ни живые свидетельства трагической судьбы миллионов не могли поспорить с гипнотической силой художественных образов.

Осуществляемая при этом подмена заключалась в том, что официальное искусство во многом лишь формально продолжало сохранять вид художественного творчества, фактически становясь носителем и творцом идеологических мифов, средством утверждения мифологического типа мышления.

Такой подход отвергал возможность существования собственного, индивидуального отношения советского человека к каким-либо явлениям, не признал за ним право на рефлексию, искания, сомнения. Подобное искусство, словно вновь обратившееся в развитии к своим истокам, выбирало в качестве адресата своего «коллективного знания» не самостоятельную суверенную личность, а человека только как часть социума в целом.

В подобной обстановке, как считалось, лучше удавалось запечатлеть уральский край «эпохи коренных преобразований» столичным художникам. Представленные столичными мастерами работы о «славных страницах революционного прошлого и замечательного настоящего» Урала заставляли, как писал Н. Н. Серебренников, «местных художников по-иному взглянуть на свой край».

В заново формирующейся литературной традиции местным авторам еще удавалось поспевать за переменами. На многих уральских новостройках возникают литературные кружки и объединения: в Магнитогорске, Березниках, Уралмаше и Челябинском тракторном заводе. В уральскую литературу приходят: прораб со стройки ЧТЗ К. Реут, геолог В. Занадворов, сотрудник газеты Н. Куштум, комсомольский работник Б. Михайлов и другие.

В начале 1930-х годов появляются сборники стихов Н. Куштума «Бой», К. Реута «Убеждение», посвященные индустриальному строительству на Урале. Выходят книги свердловских авторов представляющих их отклик на «социалистическое переустройство деревни» (О. Маркова «Варвара Потехина», Б. Гранин «Сучок»), раскрывающие «большое значение» социалистического соревнования (И. Панова «Изобретатель Сарапул-

кин», «Кукушка»), дающие биографию целого поколения рабочей молодежи (А. Савчук «Так начиналась жизнь»).

В отличие от этого развитие изобразительного искусства не имело сходной «динамики» в силу того, что оно до известной степени оставалось связано тоненькой ниточкой с прежней историей уральского искусства, наработанным предыдущим поколением художественным опытом. Из всего созданного в этот период в живописи подлинным художественным значением обладали преимущественно пейзажи, созданные уральскими живописцами.

Свердловские пейзажисты продолжавшие испытывать влияние Л. В. Туржанского, группируются вокруг его ученика И. Слюсарева (среди молодежи заметен становится О. Бернгард). Челябинский художник Николай Русаков пишет теперь не экзотические виды Востока, а индустриальный город в лесах новостроек (как в картине «Советская симфония» (1934), молодых строителей тракторного гиганта («Комсомольская смена на ЧТЗ» (1934). Тем не менее, самым цельным и глубоким из всего созданного им в 1930-е годы стал замечательный живописный цикл «По Южному Уралу», в котором тонкий лиризм сочетался с эпической широтой восприятия родного края.

В жанровой живописи ближе местным художникам по-прежнему остается «колхозная тема». По отзывам критики, среди работ свердловских авторов этого периода (а так же на выставке периферийных художников в 1940 года в Москве) наиболее значительным «композиционным полотном» явилась картина В. Зинова «Стадо».

Индустриальное строительство в творчестве свердловских художников присутствовало прежде всего в газетном и журнальном варианте в виде набросков и зарисовок «с места событий», носивших скорее репортажно-хроникальный характер. Лишь в 1937 году появляется картина Г. А. Мелентьева «Бригада у мощного пресса УЗТМ», которую Б. В. Павловский задним числом назвал «одним из первых полотен художников-свердловчан», повествующих о индустриальном труде.

Вообще, именно в традиционных уральских центрах власть как неудовлетворительные оценивала усилия местных

художников соответствовать новым требованиям, новому духу времени.

В 1939-1940 годах в Перми прошли две городских выставки, на которых 30 ее участников (профессиональные художники – члены кооперативного товарищества и кандидаты в члены Союза художников) показывали свои работы. Среди этих работ были главным образом прикамские пейзажи, а как дань теме современности – этюды на «колхозную тему» (наподобие этюда «Выборная уборка ржи в колхозе «День урожая» Осинского района»). Историческая живопись была представлена картиной П. Костарева «Грузка соли в Верхне-Усольских промыслах Строгановых». Оценивая достижения пермских живописцев художественный критик в статье «Художники Молотовской области» (появившейся в журнале «Творчество» в 1940 году) указывал на то, что в раскрытии местной темы художники остались, мягко говоря, в пределах художественной культуры своего края.

Однако, пермским (как и свердловским) художникам не то, чтобы не хватало профессионального мастерства, скорее другое. Они словно бы не могли освоиться с новыми реалиями, темпом происходящих в их окружении изменений. Можно предположить, что происходящие перемены скорее неосознанно, но от этого не менее остро воспринимались как результат внешнего воздействия (не будем говорить – вторжения) в жизнь края. Так же и в том, что касалось искусства – местные художники еще не могли разобраться с тем, в чем состояла особенность «творчества», которое было востребовано теперь, не успевали овладевать правилами и лексиконом нового искусства.

Лучше обстояло дело с пониманием «исторического момента» в тех районах Урала и молодых городах, которые оказались в эпицентре индустриального строительства. Источником вдохновения челябинских поэтов и художников служило развернувшееся строительство Магнитки.

В 1931 году решением Уралобкома здесь начал издаваться литературно-художественный журнал «Буксир» (позднее названный «За Магнитострой литературы»). При редакции образовалось объединение рабочих-поэтов и писателей, именовавшееся «Литбригада имени М. Горького». Отвечая на призыв

М.Горького о создании истории заводов и фабрик страны, молодые авторы написали ему письмо «История Магнитогорска будет создана!». В 1933 году активное участие принял в работе редакции поэт Ярослав Смеляков, командированный в Магнитогорск для налаживания творческой связи между московским активом «литературных ударников» журнала «Огонек» и магнитогорской «Литбригадой».

В журнале «За Магнитострой литературы» начинали печататься Б. Ручьев (поэма «Атака»), А. Ворошилов, Л. Татьяничева, и другие. В те же годы издаются их первые книжки («Вторая родина» Б. Ручьева, «Первая победа» А. Ворошилова, «Бои в забоях» П. Хорунжего, сборники стихов других поэтов).

«В борьбе за чугун, медь, машины – стихи Куштума, Хорунжего и др. неоднократно использовать как оперативное оружие большой организующей силы», – требовала в одной из редакционных статей 1934 года газета «Уральский рабочий». Молодых поэтов Магнитки объединял единый пафос, общая романтическая мечта. Как писал Борис Ручьев в поэме «Прощание с юностью»:

Есть города – из дерева и камня,  
в рубцах и шрамах, с гарью вековой,  
а нам пришлось вот этими руками  
из вечных сплавов строить город свой.  
По чертежам чудесный, как из сказки,  
рождением захватывая дух,  
он дал нам всё – от хлебушка до ласки,  
работу дал нам, каждому за двух.  
Мы землю рыли, стены клали сами,  
но не бывало случая у нас,  
чтоб и во сне, закрытыми глазами  
не видели мы даже в этот час  
свой первый город, недоступный бурям,  
ником еще не виданный вовек, весь – без церквей,  
без кабаков,  
без тюрем,  
без нищих,

без бандитов,

без калек.

В 1931 году открывшийся при поддержке Г. Орджоникидзе в Магнитогорске в дни пуска первой домны театр рабочей молодежи (ТРАМ) осуществил постановку пьесы И. Штока «Земля держит», рассказывающую о землекопах – первых строителях Магнитки.

Изображению строительства Магнитогорска были посвящены жанровые картины Л. Белкиной, А. Самохвалова, Г. Соловьева. Соловьев, приехавшего на сооружение Магнитогорского комбината вместе с первыми отрядами строителей, называли «летописцем легендарной Магнитки». В сотнях созданных художником графических набросков и этюдов, десятках законченных картин о труде строителей и металлургов вся история комбината и города. Есть здесь «Первая» палатка (улица, поезд, домна, чугун и так далее).

В картине «Строительство доменного цеха» (1934) Г. Соловьев показал, по словам искусствоведа, «широкую панораму общенародной стройки. Просто, без особых композиционных и живописных эффектов изобразил он величественные домны, мощные механизмы и ажурные конструкции стен, поднявшиеся среди бескрайней степи. Вдали возвышаются кварталы будущего города»<sup>174</sup>. Композиция картины отличает «монументальное звучание и эпический размах», в энергичной манере живописи передан «напряженный трудовой ритм».

Другое дело, если бы стояла задача по этому пафосному описанию попытаться найти картину Соловьева, то окажется, что это далеко не так просто. Под это описание в действительности подойдет множество картин разных художников 1930-х годов – такова уж специфика подобной «документальной живописи».

Однако, отметим, что даже среди работ челябинских художников на выставке «Урало-Кузбасс в живописи» к числу наиболее удачных и законченных произведений была отнесена все же картина А. Самохвалова на «колхозную тему» под названием «Праздник окончания сева» (1935).

---

<sup>174</sup> Байнов Л. Указ. соч. С.45.

Завершением всей этой коллективной деятельности столичных и местных мастеров стало создание, «в рекордно короткие сроки» изобразительного образа Урала, восполняющее «исторический пробел». В художественно-исторической ретроспективе видно, что концентрированным выражением, творческим итогом и своеобразным апофеозом организованных и направляемых усилий стало появление получившей широкую известность картины Б. В. Иогансона «На старом уральском заводе» («Урал демидовский», 1937).

В этой картине – отличающейся законченностью и этим выделявшейся среди прочей «художественной продукции» своего времени – с одной стороны, наконец слились воедино основные «уральские» темы: историческая (или историко-революционная) и тема «изображения труда». А с другой – в ней с подлинной художественной убедительностью оказалось выражено не только представление об историческом прошлом Урале, но само это «прошлое» предстало как сила порождающая будущее, властно определяющая линию судьбы. (Можно сказать, что и сама картина Б.Иогансона до некоторой степени сыграла роль одного из фактов, возымевших подобное же действие на судьбу Урала).

Б. Иогансон приехал в Свердловск среди других столичных художников в 1934 году. До создания главной своей картины он успел запечатлеть в живописи интерьеры цехов Уралмаша («В механическом цеху»), написал жанровое полотно «В заводской столовой (Цех питания)», занявших, мягко говоря, скромное место в творчестве художника. Но Иогансон продолжал искать свою тему. Знакомясь с сохранившимися в городе зданиями старых заводских корпусов, он по воспоминаниям, натолкнулся на мрачное кирпичное строение литейного цеха с черными от копоти стенами метровой толщины и узкими окнами.

«В этом цехе, – рассказывал Иогансон, – у меня начал рождаться сюжет картины... Мне показалось, что именно здесь в это время, в этой обстановке был Демидов, а может быть, ему подобный, но я ясно увидел перед собой этого хозяина-эксплуататора. Мне представились рабочие этого завода, представлялась пора пробуждающегося самосознания рабочих».

Как в историческом романе Иогансон сочетает в своей картине эпический и психологический планы. Выстраивая композицию картины по законам театральной мизансцены, он подчиняет ее задаче раскрытия конфликта главных героев – рабочего и заводчика – как центральной коллизии всей уральской истории.

В литейной, освещенной лишь огнем горна, где лица рабочих неразличимы во мраке, между главными действующими лицами разворачивается поединок, психологическая дуэль. Взгляды всех присутствующих устремлены на заводчика, но главной фигурой в картине оказывается сидящий на переднем плане рабочий. Его тяжелый взгляд не только парирует все исходящее от заводчика. Он словно прожигает хозяина, создавая такую силовую линию, которая, кажется, способна вытолкнуть фигуру последнего вне пространства цеха, за рамки картины. Остальные действующие лица живописного полотна своим присутствием лишь оттеняют напряжение и драматизм этого едва скрываемого противоборства.

Художник стремится подчеркнуть внутреннюю неуверенность заводчика рядом с главным героем картины. Как вспоминал позже Б.В.Иогансон, «на первоначальном эскизе фигура капиталиста слишком значительна, слишком твердо стоит на ногах, фигура рабочего слаба. В картине я хотел изобразить хозяина не твердо стоящей фигурой, а опирающейся на палку, тогда как фигура рабочего тверда».

Живописно-пластическими средствами художник придает изображению сидящего рабочего подчеркнутую монолитность и мощь. «...Зрителю нетрудно представить себе, каким богатырем явится он, если разогнет спину и станет во весь рост. Прекрасно его лицо с правильными, хочется сказать – классическими чертами, оно написано превосходно, как и вся фигура рабочего»<sup>175</sup>.

Вывод, который должен сделать зритель, рассматривая картину, является результатом умелой режиссуры. В приобретающих символический смысл типических образах центральных

---

<sup>175</sup> Сопочинский О. Борис Владимирович Иогансон. – М.: Изобразительное искусство, 1973. С.30.

персонажей представлен старый мир, раздираемый непримиримыми классовыми противоречиями. Но то, как написан образ рабочего не оставляет сомнения в том, на чьей стороне историческая справедливость, и как в перспективе времени будет разрешен этот классовый конфликт.

Художественная убедительность произведения Иогансона выступала гарантом подлинности и достоверности изображаемых исторических персонажей и коллизий, «правды времени». Сам художник неоднократно подчеркивал, что идея в произведении искусства, как бы она не была важна сама по себе, не в силах воздействовать на зрителя, если она не прочувствована, не прошла сквозь творческое воображение автора, не получила совершенного пластического воплощения.

Художественная реальность в этом оказывается родственна мифу как форме коллективного самосознания. Ибо он отличается как раз тем, что в его рамках знание о мире неразрывно связано с переживанием. Любой факт становится частью реальности мифологического сознания в той мере, в какой он захватывает чувства человека, приобщая его к коллективному опыту.

Почему, на наш взгляд, именно картина Б. Иогансона «На старом уральском заводе» приобрела такое звучание?

Дело в том, что ее создание явилось одним из заметных знаков в завершении процесса перехода от ревизии отечественной истории, включая историю Урала, к созданию «уральского мифа», выступающего составной частью становящегося большого «советского мифа» – нового, по-своему целостного миропонимания. «Уральский миф» содержал в себе не только представление о движущих силах истории, о происхождении новой власти, о характере социального устройства, но и в свернутом виде заключало в себе представление о будущем края.

Имея ввиду претензию художника на создание обобщенного образа исторического прошлого Урала, следует отметить, что вся история края из представленной им изобразительной мизансцены предстает историей существования единого казенного Завода. Того самого уральского завода, который был воплощенная каторга с нещадным «битьем батоги и плети» и со всяким другим «пристрастием», в воспоминаниях о котором



«блекнут ужасы даже аракчеевских военных поселений», как писал Д. Н. Мамин-Сибиряк.

Из этого вытекало, что основным содержанием всей истории Урала была нескончаемая борьба двух враждебных классов – рабочих и заводчиков. Коммунистическая идея сюда не просто привносилась, а рождалась самой жизнью. Нужна была только искра, чтобы здесь вспыхнуло пролетарское восстание. Следовательно, сегодняшний Урал своим освобождением, да и вообще всем, обязан советской власти, является наиболее последовательным ее воплощением.

Кто же представляется олицетворением самого советского Урала? На эту роль, естественно, был выбран рабочий. С картиной Иогансона связано создание убедительного собирательного портрета «уральского рабочего-пролетария» (ставшего столь же классическим, как «балтийский революционный матрос»), с образом которого будет связано дальнейшее самораскрытие мифа.

Не случайно и то, что местом действия в картине Иогансона выбран литейный цех (в будущем «уральский рабочий» будет чаще всего изображаться в качестве металлурга). Расплавленный, раскаленный металл – синоним лавы, а работа у мартена – одновременно и укрощение природных сил и часть непрерывного внутреннего движения Земли, необходимое условие поддержания ее роста и самотворения. Работа с рудой, огнем и металлом есть выражение связи Рабочего с Землей, ее недрами. Жизнь здесь предстает как социоприродный процесс, главной частью которого является творение советской социалистической действительности, которая, тем самым, оказывается вписанной в процессы планетарно-космического масштаба.

С одной стороны, погруженность в недра Земли, соприкосновение с ее глубиной, «началом начал» связывает Урал с добытанием и овладением истиной. С другой стороны, Урал является хранителем некоего «завета», от него зависит сохранение «чистоты замысла», связанного с появлением новой власти.

И тут миф переплетается с реальной историей: чтобы дать рождение этой власти, освободить ее из небытия, совершается убийство, почти ритуального характера (это, своего рода, «вызов Небу», с которым отныне он порывает связь). Отсюда

кровавый характер этого «завета». Урал вынужден быть более последовательным, яростно бороться за утверждение этой власти, даже торопить события, так как иначе он потеряет основу для самооправдания, тогда пролитая кровь невинно убиенных в Ипатьевском доме обернется для него проклятьем. Из праведного судьи, совершившего акт исторического возмездия, он превратится в палача, послушно исполнившего чужую волю.

Образ горного Урала важен советской власти как символ камня, который кладут в основание дома, «станового хребта», опоры, придающей устойчивость и незыблемость новой власти. Это одновременно раздел и линия соединения двух континентов: Европы и Азии (воплощающее представление о мире вообще). Это точка в глубине самой России, обеспечивающая ее внутреннее равновесие.

Труд, связанный с разработкой горных недр, с металлургией, принципиально не замкнут сам на себе (он предполагает получение не конечного продукта потребления, а является звеном большого процесса, создания материальных условий жизни общества). Его значение в том, что он создает фундамент человеческого существования. Уралу самой судьбой вручены богатства недр, которыми он не чувствует морального права распоряжаться в личных интересах. Он обречен искать тех, для кого они предназначены, чтобы понять, для чего они сотворены.

Постоянно воспроизводящееся утверждение жизни становится утверждением существующего социального порядка. Чтобы придать этому положению действительно устойчивый характер, требуется превратить его в осознанную «миссию» уральского рабочего. Превращение Урала во вторую «оборонную базу» государства стало той новой для него задачей государственной важности: оберегать (оборонять) эту новую жизнь.

Ее выполнение – «секрет», который должен быть сокрыт от посторонних глаз, будет составлять предмет его тайной и явной гордости. Серьезность такой роли исключает возможность занятия чем-то отвлеченным, заставляет с сомнением относиться ко всему, что не связано непосредственно с преобразованием самой материальной действительности. Урал отныне целиком посвящает себя задаче осуществления «нового мира».

Он сознает свою силу как выражение некой тайны своего существования, не совсем ясной и ему самому. Эти тайные силы должны проявляться тогда, когда надвигается угроза. Чем тяжелее испытание, тем большие силы в нем рождаются. Сознание-ощущение глубинной природы этих сил связывает Урал невидимой нитью с другой неясной ему самому стороной его существования.

Здесь открывается совсем иной источник «уральского мифа», который связан с исконными народными уральскими преданиями, забытым языком горнозаводской культуры, со столетиями той истории края (как части истории России), которая представлялась ненастоящей (невозможной), потому что существовала до и помимо Нового мира, вне связи с ним. Слишком значительно звучит само слово «Урал», чтобы до конца поверить в то, что все его предшествующее существование сводилось исключительно к «социальным вопросам».

Считая себя единственным полноправным воплощением подлинного духа края «советский Урал» принимает на себя некую роль. Он как бы избегает заглядывать в колодезь истории (ему вообще не положено задумываться) – слишком глубоко и опасно. Непонятно, опускаясь в него и проходя через толщу времени-воды, как через границу жизни и смерти, обретешь ли новое рождение? Приумножишь ли истину или потеряешь даже ту ее частичку, которой владеешь?

Урал до конца не может заглушить в себе тревожащее его временами ощущение своей несамодостаточности, зависимости. Но согласившись считать себя творцом этого Нового мира, он понимает: чтобы ни происходило, он вынужден идти с существующей властью до конца, разделяя ее судьбу. Претерпеть какие-то изменения, улучшить свою жизнь, преобразиться он может только с изменением всего Целого. Не помышляя о каких-то «радостях жизни», Урал признает своим уделом непрерывный напряженный труд. Его поддерживает сознание значительности исполняемой роли, приравняваемой им к важной миссии. Он счастлив счастьем других.

Нельзя сказать, что само уральское историческое сознание легко и сразу поддавалось той массивной обработке и оказываемому на него беспрецедентному давлению, безболез-

ненно приняло угодную власти форму, безмолвно согласилось и смирилось с перелицовкой его исторической памяти.

Характерно, что хотя в описываемый период в Свердловске, Челябинске, других городах работали такие писатели, как Ю.Лебединский, А.Гайдар, Б.Горбатов, В.Еримлов, В.Катаев, Л.Сейфулина, однако, подлинным явлением в литературе стала публикация в 1936 году «Малахитовой шкатулки» – первых сказов П.П.Бажова, в которых как будто возвысив свой голос заговорил сам народный горнозаводский Урал, заговорила его история, ожила его вековая фольклорная традиция.

В этом следует видеть не случайный эпизод, удачную творческую находку, а своего рода реакцию на попытку переписывания уральской истории. И это не просто логическое умозаключение. Подобное утверждение имеет основание в том, в частности, с какой любовью, гордостью и искренней заинтересованностью продолжал относиться к прошлому горнозаводского Урала П.П.Бажов вплоть до самой своей смерти.<sup>176</sup>

По словам Ф.Гладкова, если бы Павел Петрович отважился написать историческую эпопею – это была бы «настоящая Библия Урала». «И я почему-то уверен, – замечал Гладков, – что этой мечтой он жил постоянно».<sup>177</sup> Дочь писателя А.П.Бажова со своей стороны вспоминала об отце, что «резко отрицательно относился он к роману Евгения Федорова «Демидовы» в его первой редакции, считая, что первых предпринимателей петровских времен типа Никиты и Акинфия Демидовых надо рассматривать не только как жестоких крепостников, но и создателей металлургической базы страны. Возмущали отца и многочисленные небрежности, искажения фактов, которыми изобилвала книга Федорова».<sup>178</sup> Непосредственным поводом к

---

<sup>176</sup> Не будем касаться здесь личности П. Бажова, того, насколько искренен он был, когда, например, утверждал, что «дорогое имячко», которым открываются все тайны и богатства Урала – это октябрьская революция. Важнее обратить внимание на то, что действительно сказалось в творчестве писателя.

<sup>177</sup> Гладков Ф. О Павле Петровиче Бажове // П.П.Бажов в воспоминаниях. Свердловск. кн. изд-во. 1953. С.80.

<sup>178</sup> Бажова А.П. Об отце. // П.П.Бажов в воспоминаниях. Свердловск. кн. изд-во. 1953. С.164.

появлению сказов в 1936 году стало участие Бажова в подготовке сборника свердловского областного книжного издательства «Дооктябрьский фольклор Урала». «У них оказалось, что рабочего фольклора нет», – возмущался писатель, имея в виду позицию составителей сборника.<sup>179</sup> Его сказы и среди них «Малахитовая шкатулка» впервые появились в «Красной нови» в качестве оригинальных, как это назвалось, произведений народного устно-поэтического творчества.

Примечательно, объяснение самого «молодого автора» (как шестидесятилетнего Бажова назвал одним из рецензентов) по поводу того, почему он, всю жизнь собиравший уральский фольклор, только к этому времени смог обратиться к жанру старого уральского тайного сказа. «В то время, как Вы помните, – писал он в одном из писем в 1949 году, – всякая сказка была в загоне: боялись, что с ней идет демонология, близкая к поповщине <...>. С 34 года положение с демонологией заметно изменилось <...>».

Сказы Бажова – это, конечно, не аутентичный фольклор. Но писатель стремился выделить сердцевину народной фантазии, подступить к ее внутреннему источнику, получить доступ к архаическим пластам народного сознания. Обращаясь к фольклорной истории Урала, писатель открывал его для современного читателя не в виде беспросветного каторжного существования уральских пролетариев, а как некий особый поэтический мир.

Вопреки сразу же возникшему мнению о том, что главной темой Бажова являлось изображение труда уральских рабочих, следует обратить внимание на то, что повествование большинства его сказов, написанных в 30-ые годы XX века, строится вокруг отношений человека и многоликой «тайной силы» (более того, сама жизнь многих персонажей разворачивается исключительно как отношения с этой «силой»). Из 25 сказов, написанных Бажовым в довоенный период, только 4 не содержат того, что критика называла «фантастическими образами».

---

<sup>179</sup> Напомним, что к этому моменту не прошло и десяти лет после разгрома уральского краеведения и фольклористики.

В атмосфере того времени подобное, кажется, смущало и самого писателя, но ничего с этим поделать он не мог. Ибо его интересовало, влекло к себе исследование установившейся у жителей старого Урала (горщиков, рудознатцев, старателей) особой духовной связи с Землей, с окружающей природой, составляющая сокровенную сторону уральской мифопоэтической системы, стержень неповторимого уральского взгляда на мир. В этом раскрывалось то, как жили, осознавали себя, о чем мечтали и во что верили сами жители демидовского Урала.

В сказах Бажова чудесное столь же реально как и сама действительность, точнее выступает стороной этой действительности (отсюда всегда подчеркнутая конкретность места и обстоятельств происходящих событий). Возникновение в сказах мира Хозяйки Медной горы происходит без насилия или какой-либо искусственности. Напротив, столкновение с ним всех центральных бажовских персонажей происходит с неизбежной закономерностью: люди сами спускаются в гору, отправляются на поиск сокровищ, стремятся постичь душу камня. (При этом в сказах постоянно присутствуют часто совсем, казалось бы, малозаметные персонажи, вроде «ветхого старичонки», верящего в существование каменного цветка, через которых поддерживается постоянная связь с тем, другим миром).

Тайное горное царство у Бажова – это инобытие, открывающееся на грани сна и яви, когда человек оказывается на пределе своих физических и моральных сил, иногда – между жизнью и смертью. Это не аналогия мифологического царства мертвых, а скорее некая высшая реальность (и писатель всячески подчеркивает, что она живая): «Скала и поднялась. Тут и зашумело что-то, как осыпь земляная. Глядит Данилушка, а стен никаких нет. Деревья стоят высоченные, только не такие, как в наших лесах, а каменные. Которые мраморные, которые из змеевика-камня... Ну, всякие... Только живые, с сучьями, с листочками. От ветру-то покачиваются и голк дают, как галечками кто подбрасывает. Понизу трава, тоже каменная. Лазоревая, красная... разная... Солнышко не видно, а светло, как перед закатом. Промеж деревьев-то змейки золотенькие трепыхаются, как пляшут. От них и свет идет» («Каменный цветок»).

Этот мир неоднороден, он представляет собой причудли-

вую, еще не проясненную иерархию «низших» образов народной демонологии и проявлений высших духовных сил: где-то здесь трудятся горные мастера, отсюда появляется Полоз, Огневушка-поскакушка, бабка Синюшка. Но центральным образом, олицетворением этого царства выступает безусловно сама Малахитница, Хозяйка горы (образ которой, не встречающийся прежде ни в фольклоре, не в литературе Урала, считают творческой удачей Бажова). Она сама может предстать в любом облике, все недра находятся под ее властью, она их духовная сущность (гора – это ее «железная шапка»).

Весь окружающий человека мир в сказах представляется одушевленным, одухотворенным, живущим своей сокровенной жизнью, по своим, неведомым человеку, законам. Одухотворенными становятся отношения человека с Землей, с камнем (характерно: «малахит тягиной работы») и в царицыном дворце в «Сам-Петербурге» принимает и скрывает Танюшку из «Малахитовой шкатулки»; словно сквозь камень уходит от погони Андрия из сказа «Две ящерки»). Обращение к земным недрам превращается в общение с Душой.

Столкновение с неведомым вызывает напряженно-настороженное ожидание. Ибо про «тайную силу» известно, что «худому с ней встретиться на горе, и доброму – радости мало». С одной стороны, даже удача (обнаружилась золотиносная жила, в забое «пошел» малахит) наводит на мысль о колдовстве, ведунстве, магии, о том, что человек «продал душу нечистой силе» (неслучайно старый солдат из сказа «Про великого Полоза» пользуется какими-то привезенными неведь откуда книгами и носит прозвище Чертозная), с другой стороны, нет в сказах никакого намека на то, что на отношения с самой Хозяйкой могут хоть как-то повлиять «книги», заговоры.

Она любит испытывать людей. Ее главный критерий – нравственная чистота человека, Хозяйка благоволит к людям «простых сердцем». Нравственность здесь имеет не классовый и даже не общечеловеческий, а скорее онтологический смысл. Она предполагает состояние души человека, созвучное Природе, окружающему миру, который только тогда и раскрывается перед ним в своей сокровенной сути (жизнь барина Турчанинова, его жены, приказчиков, потому и выступает в качестве антимим-

ра, что не обладает этой открытостью, замкнута на себе, подчинена удовлетворению страстей). Дорогая Бажову идея творчества в этом контексте раскрывается не просто как тема творческой природы человека, его стремления к красоте, а как путь искания истины (красота здесь выступает как ее синоним), удовлетворения духовной жажды. «...полную силу камня самому поглядеть и людям показать», - такую запредельную для человека задачу ставит перед собой Данила-мастер, точнее она сама по себе обнаруживается как некий властный императив, обрекающий его на мучительные поиски. Цена этого поиска — человеческая жизнь. Прикосновение к абсолютной красоте, воплощенной в Каменном цветке, обжигает человека так, как только может обжечь абсолютная истина, навсегда отрезая для познавшего ее возвращение к прошлому, к прежнему самому себе (от этого чахнет и умирает Степан из сказа «Медной горы Хозяйка», всю оставшуюся жизнь обречен бороться с тоской Данила-мастер). Эта установившаяся у жителя Урала духовная связь с Землей, ее недрами, с окружающей природой заставляла их по-иному посмотреть на свой труд, способ жизни. Вторжение в земные недра — это вторжение в иной мир. Невозможно просто брать у Земли ее богатства так же, как не может пройти бесследно желание использовать их в своих корыстных мелочных целях (сами эти сокровища словно приготовлены для чего-то другого, большего).

Замечено, что в сказах Бажова словно бы нет неба, но разве небо не отражается своей светоносностью в душе Мастера? Поэтому ни разу в сказах не возникает конфликт с принятой верой. Другое дело, что оживший, раскрывшийся в своей тайной духовной жизни окружающий мир оказывается гораздо сложнее, разнообразнее, может быть, даже противоречивее, чем картина, рисуемая традиционными церковно-религиозными представлениями.

Н.А.Бердяев писал, что христианство словно бы опустило на человечество до поры защитный купол, спасая его от бесконечного выяснения отношений с силами и стихиями, наполнивших языческий мир, давая ему возможность духовно окрепнуть, возмужать, обрести себя. Но то, что в XX веке у русского философа возникло в форме интеллектуальной рефлексии, за



несколько веков до этого открылось уральским рудознателям, горщикам, мастерам-камнерезам непосредственно, в опыте их практической жизни. Фольклор – свидетельство их усилий самостоятельно справиться с открывшимся, освоить его, вписать в свою картину миропонимания.

Конечно, советская критика 1930-х годов, хотя и с одобрением встретившая появление бажовских сказов, предпочла не замечать всего этого. Потребовались спешные и немалые усилия, чтобы выработать отношение к сказочному миру Бажова. Выходом стало общее утверждение, что Бажов является создателем «советской сказки» – качественно новой фантастики, в основе которой лежит мировоззрение советского человека. Во-первых, центральная тема творчества уральского сказочника – это тема творческого труда (труд стал, как писали, «героем наших книг»). Соответственно, сказы Бажова предлагалось рассматривать в одном ряду с такими произведениями 1930-х годов, как «Соть» Л. Леонова, «Гидроцентральный» М. Шагинян, «Время вперед!» В. Катаева, «Энергия» Ф. Гладкова.

Во-вторых, признанно было, что сказы имеют прямое отношение к историческому жанру в литературе и «переставляют собой страницу художественной истории промышленного производства, истории пролетарского труда, истории рабочего класса на Урале».<sup>180</sup> Присутствие вымысла в «тайных сказках» горнорабочих оправдывали тем, что они играли роль «тайного» средства агитации, «обличения в поэтической форме», «грозного предупреждения заводскому начальству». Повествуя о фактах борьбы рабочих с угнетателями сказы «воспитывали волю к борьбе и закаляли бунтарский дух».

В-третьих, было заявлено, что в бажовских сказках нет мистики. «Фантастика» у Бажова – одна из форм проявления романтики социалистического реализма. За фантазией писателя скрываются реальные обстоятельства, действие сил природы (даже тайная сила проявляет, как писали, «классовый характер», выступая на стороне рабочих).

Благодаря всему этому одобрение получила мысль о том,

---

<sup>180</sup> Батин М. Творчество П.П.Бажова. – Свердловск. кн. изд-во, 1953. С.58.

что бажовские сказы не только не уводят современного читателя от реальности, но напротив, воспитывают его в советском духе. «Пришли новые, настоящие хозяева шахт, рудников, заводов, гор, всей страны. Им открылись недра всех гор, все богатства земли. <...>. Нечего стало делать и Хозяйке Медной горы. Новые хозяева – сами рабочие – навели настоящий порядок в стране»<sup>181</sup>.

Нет, чтобы ни писал Бажов или кто-либо иной, с уральским прошлым все уже было окончательно решено, а значит решено было и с будущим Урала.

Человек, лишенный памяти, непредсказуем и небезопасен. Пустоты и провалы в биографии могут провоцировать его попытки что-то вспомнить из забытого или начать самостоятельно фантазировать. Иным будут реакции того, чью память не стерли, а целенаправленно «переработали». Чем более пугающим и уродливым изображалось прошлое Урала, тем более должны были жители края испытывать чувство глубокой благодарности советской власти. Поэтому историческому прошлому Урала назначено было иметь отталкивающий вид картины, представляющей собой «каторгу казенных заводов», мир угнетения и нещадной эксплуатации рабочих, нищеты и бесправия народа, царство мрака и невежества.

Сегодняшний день «рабочего края» тоже был тщательно, со всей возможной полнотой «проработан» и представлен во множестве однотипных картин: «индустриальных пейзажей», видов промышленныхстроек и молодых социалистических городов, «изображений труда», портретов ударников и так далее.

Имея в виду такой конечный результат «культпохода» бригад столичных мастеров искусств на уральские новостройки, яснее становится, что организованный «наплыв» художников на Урал в первые пятилетки был продиктован стратегическими целями партии. Следует отчетливо представлять, что власть создавала страну для себя, добываясь политической лояльности всех регионов (среди которых уже появились и «всесоюзные здравницы» и «житницы страны»).

Укрепляя экономическую и промышленную мощь Урала

---

<sup>181</sup> Там же. С.148.

необходимо было в то же время накрепко привязать его к существующей власти. Для того, чтобы решить эту противоречивую задачу надо было лишить Урал его внутренней опоры – его связи с собственной историей. Надо было представить дело так, словно мечта о социалистической революции была главным заветным желанием всей уральской истории, словно сам Урал является творцом нынешней советской реальности!

При этом столичные художники, по возвращению из творческих командировок на Урал, вновь обратились к своей прежней живописи, изображению брызжущих оптимизмом и жизнелюбием охапок цветов на мокрой после дождя дачной террасе, красивых тел натурщиц в художественных мастерских, видов широких московских проспектов с непрекращающимся потоком празднично одетых людей... А созданный ими «промышленный мир» остался Уралу.

По инициативе директора передвижной выставки «Южный Урал в живописи» (сформированной на базе предшествующей – «Урало-Кузбасс в живописи» 1935 года) журналиста и искусствоведа Л.П.Клевенского ее экспозиция стала основой для создания Челябинской картинной галереи, открывшейся в 1940 году. Много работ бригад художников дополнили собрание немногим ранее созданной свердловской картинной галереи. Само «уральское искусство» как бы заново рождается в 30-ые годы как результат «культурного скачка», нарушившего естественный ход постепенной эволюции художественной культуры края.

Это новое «уральское искусство» возникает и начинает развиваться в искусственных рамках, по существу, в качестве некоего Проекта, берущего свое начало от этих бесчисленных «изображений труда» 30-х годов. Этот Проект представлял собой не развивающийся по своим внутренним закономерностям художественный процесс, опирающийся на свободное творчество художников, а реализацию, осуществление в жестких формах одной изначально заданной программы, подчиненной решению конкретны задач.

Его содержание определяется и направляется созданным «уральским мифом», который в свою очередь становится формой регионального самосознания. Последствием такого поло-

жения для художественной культуры Урала стало то, что, окрепнув, миф начал определять содержание, формы искусства, диктовать направление его развития. Для региона, который еще только искал путей и способов выразить себя, искал выхода культуротворческим силам (а Урал относился именно к таким регионам), новая советская культура стала единственно возможной формой самореализации.

Можно добавить, что картина Б. В. Иогансона «На старом уральском заводе» («Урал демидовский», 1937) стала вехой в советском изобразительном искусстве периода 1930-х годов. Б. Иогансон в 1941 году был удостоен за нее только что учрежденной Сталинской премией. Чтобы представить, какого рода была эта оценка, в какой ряд была поставлена картина художника, приведен список восьми первых сталинских лауреатов в живописи и скульптуре, ими были признаны:

Монумент И.В.Сталина в Тбилиси (автор – С.Какабадзе);

Картина «Незабываемая встреча (встреча Сталина и членов правительства с женами работников тяжелой промышленности)» (В.Ефанов);

Картина «На старом уральском заводе» («Урал демидовский») (Б.Иогансон);

Картина «И.В.Сталин и К.Е.Ворошилов в Кремле» (А.Герасимов);

Статуя Г.К.Орджоникидзе (В.Ингал, В.Боголюбов);

Монумент И.В.Сталина на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (С.Меркулов);

Памятник С.М.Кирову в Ленинграде (Ф.Н.Томский);

Памятник В.И.Ленину в Ульяновске (М.Манизер).

Так изображение «уральского прошлого» стало классикой социалистического реализма, неотъемлемой частью представления об историческом прошлом страны в целом. И на уральской почве этой тоже дало свои плоды. Вот только один частный пример – описание дореволюционного Екатеринбурга и чудесного «превращения», произошедшего с ним, данное в путеводителе по Свердловску 1939 года: «Жалкий уездный городишко, наделенный отвратительными чертами капиталистического города, города тупой бюрократии, невежественных промышленников, лабазников и авантюристов, город бескультурья

и мракобесия, – бывший Екатеринбург волей партии большевиков превратился в один из крупных промышленных центров страны»<sup>182</sup>.

Горнозаводский Урал превращался в Атлантиду, его безжалостно разрушали, втапывали в землю. На его развалинах утверждалась новая советская цивилизация. Речь шла не просто о смене технологических укладов. Сам Урал должен был словно бы родиться заново в качестве «сталинского Урала», чтобы получить право занять место в советском государстве. Он должен был поверить, что все богатства его недр, его мощь и сила даны ему для того, чтобы служить укреплению мощи государства и существующего режима.

Для этого, правда, пришлось искусственно вызвать у него амнезию и создать ему новую биографию. Чтобы он сжился с новой для себя ролью, чтобы она заняла место его «Я», стала неотделима от его физиономии пришлось приложить немалые усилия на первых порах удерживая его в гипнотическом состоянии. Но понадобились еще годы, чтобы Урал до конца поверил в такую правду о себе, научился смотреть на себя самого словно бы со стороны, с точки зрения государственных интересов. Лишь после этого воспоминания в произошедшем с ним в 1930-е годы окончательно закрепятся в уральском сознании как удовлетворенное признание того, что «дальновидная политика большевистской партии позволила создать на Востоке страны мощную промышленную базу».

---

<sup>182</sup> Пятницкий А. Свердловск. – Свердловск. обл. кн. изд-во, 1939. С.12.

## Глава 5

### За нами – Москва!

Дни и ночи у мартеновских печей  
Не смыкала наша Родина очей.  
Дни и ночи битву трудную вели –  
Этот день мы приближали, как могли.  
В.Харитонов. День Победы

Война с фашистской Германией стала для Урала, как и для всей страны, тяжелейшим испытанием. Но ко всему, что Уралу пришлось вынести и пережить вместе со всеми добавилось еще одно. Потрясены войной оказались сами основания существования советского Урала, закладывавшиеся в предвоенное десятилетие.

Разговор не о том, что уральской промышленности пришлось в немыслимые сроки самой перестраиваться на военный лад и принимать сотни эвакуируемых предприятий, помогая налаживать их работу (до войны милитаризация уральского промышленного комплекса не носила какого-то форсированного характера, доля уральского региона в военном производстве в 1940 году составляла лишь 12,5%).<sup>183</sup> И даже не о том, что советское сознание не было готово поверить в реальность катастрофы начального периода Великой Отечественной войны, когда фашисты уже к осени 1941 года продвинулся вглубь страны на расстояние до 1000 километров, вплотную придвинувшись к Москве, а СССР столкнулся с угрозой военно-политического поражения.

Настоящую растерянность могло вызвать то, что деформировано и дезорганизовано критическим образом оказалось все внутрисоветское пространство, прежде настойчиво насаждавшее веру в свою незыблемость. Уралу в иерархической структуре этой прежней реальности предназначалась роль резервной, опорно-тыловой базы страны. Всеми планами предусматрива-

---

<sup>183</sup> Производство вооружения сосредотачивалось на предприятиях, находящихся ближе к западным границам Советского Союза.

лось, что основные события войны, если она начнется, развернутся где-то вдали от Урала, что государство (давно централизовавшем процесс решения любых вопросов) по своему усмотрению будет использовать имеющиеся ресурсы, контролируя общую обстановку.

На деле же все сложилось не так. С началом войны сохранение столицы оказалось под вопросом, СССР лишился важнейших промышленных районов на западе, юге и в центральной части страны. Чтобы представить, в какое положение попало государство достаточно в качестве примера указать хотя бы на то, что уже с августа 1941 года единственным поставщиком алюминия для нужд оборонной промышленности СССР стал Каменск-Уральский алюминиевый завод. Единственным предприятием, выпускавшим калиброванную сталь – Серовский металлургический завод.

В тот момент, когда фактически встал вопрос о спасении страны, именно Уралу пришлось взять на себя главную тяжесть снабжения фронта. Хотя эта цифра хорошо известна повторим ее еще раз: в годы войны Урал производил до 40% всей продукции военной промышленности страны (это при том, что население Среднего Урала непосредственно перед войной составляло только 2,6 млн. человек; Уральского экономического района – 13,5 млн). «И уральцы выдержали! – Как писала «Правда» 3 января 1943 года. – К старой, неувядаемой славе своей они прибавили новую, бессмертную. <...> Уральские мастера танков и самолетов, орудий и снарядов своим самоотверженным искусным трудом поддерживали героических защитников Севастополя и Сталинграда, Ленинграда и Москвы».

За 1941-1942 годы на восток страны была перемещена целая индустриальная держава.<sup>184</sup> Свыше 830 промышленных предприятий, более двух миллионов человек было эвакуировано на Урал.<sup>185</sup> Уже к лету 1942 года в Свердловской области смогли

---

<sup>184</sup> На восток было перемещено свыше 2,5 тысяч промышленных предприятий.

<sup>185</sup> По подсчетам, только в городские поселения Среднего Урала за первые два года войны из западных районов страны прибыло около

возобновить свою работу 212 эвакуированных предприятий. На базе Челябинского тракторного завода, Нижнетагильского Вагонзавода и Уралмаша, в состав которых вошли эвакуированные предприятия, начали действовать танковые заводы-гиганты. Впервые в мире здесь было налажено поточное производство танков<sup>186</sup>. Всего за годы войны два уральских завода выпустили больше половины всех танков, произведенных в Советском Союзе.

В Челябинске завод им. Коллющенко стал производить знаменитые «Катюши», Первоуральский новотрубный завод освоил выпуск 129 видов оборонной продукции, магнитогорские металлурги впервые в истории применили блюминг для получения танковой брони. Всего оборонная промышленность Урала возросла за годы войны в шесть раз.<sup>187</sup> На уральских заводах выпускались все тяжелые и средние самоходные артиллерийские установки, которые получала армия, 2/3 танков, 1/2 артиллерийских орудий и минометов, три четверти стрелкового оружия, половина боеприпасов, каждый второй снаряд был выточен из магнитогорской стали.

Привычно повторяя фразу о том, что «Урал взвалил на свои могучие плечи» заботу о снабжении фронта, не следует забывать, что большинство кадровых рабочих и инженеров были призваны в армию. Из всех пришедших работать, скажем, на Уралвагонзавод 90% попали на него впервые. Уже к ноябрю 1941 года на многих уральских предприятиях женщины составляли половину занятых на производстве. Женщины теперь брались за работу сталеваров, становились к прокатному стану. «Женскими» отраслями стали станкостроение и лесная промышленность.

---

350 тысяч человек. К концу 1942 года их удельный вес среди населения края составил 9,7%.

<sup>186</sup> С конвейера только одного Уралвагонзавода каждые 30 минут выходил новый Т-34 (всего завод выпустил 35 тысяч танков). Уралмашзавод выпустил 5,5 тысяч танков и самоходных артиллерийских установок, 30 тысяч танковых и полевых артиллерийских орудий.

<sup>187</sup> Только на Среднем Урале было построено свыше 50 новых предприятий.



Другим источником пополнения трудовых коллективов стали подростки и молодежь. Только за одну декаду сентября 1941 года в Свердловске на производство было направлено 28 тысяч старшеклассников и служащей молодежи. К 1942 году среди занятых в уральской промышленности 5,7% составляли подростки до 16 лет. На ряде предприятий из молодежи состояла основная масса рабочих. Например, на заводе им.Калинина 14-18-летние подростки составляли 70% от числа работающих. Наряду со взрослыми они трудились по 12-14 часов. Осенью 1941 года, когда шла битва под Москвой, именно молодежные бригады положили начало движению фронтовых бригад, обьявив свои участки работы фронтовыми.

Московский литературный критик Лев Аненнский вспоминал в связи с этим о таком характерном эпизоде, очевидцем которого он был: в Свердловском областном Доме офицеров было решено провести слет ударников труда. К назначенному времени, как и было запланировано, к ОДО начали стекаться люди. Здание стало заполняться пришедшими. Но чем дальше, тем больше администрацией начало овладевать беспокойство. Работники Дома офицеров уже подозревали, что произошла какая-то ошибка – большинство собиравшихся к началу заседания составляли подростки, по мнению администрации, из тех, кого принято был называть шпаной. Спешно принялись выяснять, в чем дело, оказалось, нет, все правильно – эти подростки, направленные с заводов, и есть те самые ожидаемые ударники.

В каких условиях приходилось работать и жить уральцам в эти годы можно судить хотя бы по такому косвенному свидетельству. В неопубликованном романе «Уральские узники» о судьбе депортированных на Урал поволжских немцах рассказывается, что тем обстоятельства их жизни представлялись настолько ужасными, что им казалось, будто они проходят последние круги ада. Окружающие же их местные жители недоумевали: ведь они сами испытывали практически те же лишения и тяготы, что и переселенцы.

За годы войны уральцы на свои деньги продолжали строить и передавать в армию танковые колонны, эскадрильи самолетов. Труженики Молотовской области собрали средства и отправили на фронт 16 артиллерийских батарей, вместе с жите-

лями Свердловской и Челябинской областей они снарядили Уральский добровольческий танковый корпус. По мере освобождения территории Советского Союза Урал оказывал помощь в восстановлении Сталинграда, Харьковской, Курской, Ростовской, Воронежской и Смоленской областей, Краснодарского края и Донецкого угольного бассейна. На восстановление Донбасса с Урала были направлены сотни квалифицированных рабочих, тысячи вагонов со станками, горношахтным и металлургическим оборудованием, инструментами и продуктами питания<sup>188</sup>.

В начальный период войны сельскохозяйственные территории Урала лишились двух третей имевшихся у них механизмов. Труд в тыловой советской деревне лег также на плечи женщин и подростков. Но от аграрного сектора Урала (в счет компенсации оставленных под оккупацией земель) требовалось вести расширение посевных площадей. И в этих условиях край продолжал оставаться для фронта не только одним из основных поставщиков оружия, но и продовольствия. Фронтовики, приезжавшие на Урал для получения боевой техники, говорили, что здесь «больше, чем где бы то ни было, чувствуется дыхание войны»<sup>189</sup>.

Никогда до этого Урал не переживал такой мощной общественной рефлексии по поводу своей роли в жизни страны, своего своеобразия, особенностям «уральского характера». Может быть впервые в своей истории жители края выступили как единый «уральский народ»<sup>190</sup>, обладающий отличительными чертами. Резко поменялось отношение к изображению уральской истории.

В ноябре 1941 года был объявлен конкурс на создание массовой красноармейской песни и песни об Урале (Союз композиторов и Музфонд СССР были эвакуированы в Сверд-

---

<sup>188</sup> Там же. С.257.

<sup>189</sup> Свердловск. – Свердловск: ОГИЗ, 1946. С.6

<sup>190</sup> «И когда пришел грозный час, на Ваш призыв вместе со всей страной поднялись уральцы – народ дружный, упорный, не гнувшийся, как добрая броневая сталь.» //Новогоднее письмо уральцев товарищу Сталину // Свердловск.– Свердловск: ОГИЗ. 1946. С.421.

ловск<sup>191</sup>). «На совещании поэтов и композиторов в связи с проведением конкурса говорилось о необходимости показать романтику труда, воспеть величие Урала, сочетать в песнях злободневность, политическую остроту с теплотой и задушевностью». <sup>192</sup> Появлявшиеся песни публиковались в «Уральском рабочем», среди них были: «Уральская гвардейская», «Гвардейцы Урала», «Уралочка». Всего к началу 1942 года на конкурс поступило около 60 поэтических и нотных текстов.

Первой премии была удостоена песня «Уральцы бьются здорово» Тихона Хренникова на стихи А.Барто. В ней были такие слова:

Уральцы бьются,  
Эх, бьются здорово.  
Нам сил своих,  
Нам сил своих не жаль.  
Еще в штыках стальных,  
В штыках Суворова  
Она горела и сверкала,  
Наша сталь!

В 1943 году в Перми прошла межобластная научная конференция «Настоящее и прошлое Урала в художественной литературе». К ее началу было приурочено открытие выставки «Урал в изобразительном искусстве». На материале Молотовской Областной картинной галереи, по существу, впервые делалась попытка дать в исторической ретроспективе представление о формировании в отечественном искусстве образа Урала, начиная с XVIII века. <sup>193</sup> (Акцент теперь ставился на значительности

---

<sup>191</sup> Сюда же были отправлены коллекции Эрмитажа, эвакуированы Художественный фонд СССР, из театров – МХАТ и Театр Красной Армии (все же за годы войны на Урал было эвакуировано 25 театров, включая ведущие столичные).

<sup>192</sup> Сокольская Ж. В огненные годы// Композиторы Екатеринбурга. С.36.

<sup>193</sup> В каталоге к выставке обзор начинался с древнейших времен и включал упоминание о народной резной скульптуре, «чудском» орнаменте, «пермском зверином стиле».

культурной традиции края, всячески подчеркивалась преемственность в его духовном развитии).

В следующем, 1944 году в Свердловске состоялась выставка «Урал – кузница оружия». Ее экспозиция состояла из двух разделов. Первый из них должен был рассказывать об историческом прошлом Урала. Здесь были представлены работы Худояровых, А. К. Денисова-Уральского, уральских камнерезов и каслинских литейщиков. Второй раздел, в создании которого приняли участие художники Свердловска, Перми, Челябинска, Нижнего Тагила и эвакуированные столичные живописцы, посвящался Уралу в Великой Отечественной войне. Один из организаторов этих выставок Н.Н.Серебренников отмечал, что они призваны были отразить «значение Урала в Отечественной войне, <...> дать образное представление об Урале как замечательной и важнейшей части советского государства»<sup>194</sup>.

В 1943 году был создан Уральский русский народный хор. В мае следующего года произошло открытие Уральского литературного музея Д. Н. Мамина-Сибиряка. На сцене Свердловского театра оперы и балета ставится балет А. Фриндлендера «Каменный цветок», появляется симфоническая поэма А. Муравлева «Азов-гора», кантата К. Кацман «Урал-богатырь».

В этот период колоссального перенапряжения Урал пережил глубочайшее потрясение, сквозь него словно бы прошел ток самого высокого напряжения. Всем своим существом он ощутил собственную ответственность за судьбу всей страны. Особое значение приобрели его собственная воля и трудолюбие, его самоотверженность и стойкость, его вера. Он оказался в условиях, когда должен был рассчитывать только на себя, лишенный возможности отступить, проявить слабость, разделить с кем-либо всю тяжесть ответственности. Он сам должен был стать и стал местом собирания народной силы.

Неожиданно открылось, что не страна существует для столицы (представлявшей не только ее, но и власть существовавшей политической системы). Наоборот, столица (как и сама власть) сильны могуществом страны, ее народа, который выну-

---

<sup>194</sup> Художественная выставка «Урал – кузница оружия». Каталог. Свердловск, 1944. С.6.

жден был теперь ее спасать. И ответственность за это Урал тоже ощутил как собственную. Более того, Урал с необычайной остротой вдруг почувствовал, что он и есть сама «держава», что ее сохранение есть коренное условие и его существования. В нем оказалась сконцентрирована вся вера, вся надежда народа. Казалось, сюда переместился тот самый национально-государственный дух, который пыталась заклинать власть, моля о спасении. Национально-государственный дух пробужденный здесь вырвался наружу, обрел себя во всей своей мощи. (Можно ли назвать случайным, что позднее формулу существования Урала выразил тот же автор, который создал образ народного героя войны – Василия Теркина?)

Можно представить все произошедшее (особенно в критические моменты первых лет войны) как пережитый Уралом удар, яркую вспышку, когда находящемуся на пределе напряжения сознанию (по сути, находящемуся в измененном состоянии) внезапно открывается нечто такое, что недоступно в обычной жизни никому. Такое не изглаживается из памяти никогда.

Произошло своего рода преображение Урала! Его города и заводы вышли из войны, получив новые имена, которые они сохраняют с тех пор как ордена, полученные за боевые заслуги, как воинские звания (скажем, не только тракторный завод, но и весь Челябинск стали именоваться Танкоградом). А сам Урал действительно превратился в «опорный край».

Всеми отчетливо ощущалась необходимость найти какое-то новое определение для Урала. Каждый говоривший о нем испытывал потребность предложить какой-нибудь из многочисленных вариантов: «сталинская линия», «один из главных опорных пунктов страны», «надежный арсенал доблестной Красной Армии» (И.В.Сталин), «кузница русского оружия», «становой хребет советской обороны (индустрии)»<sup>195</sup>. Край осознал себя как нечто единое, названное «сталинским Уралом».

Все испытанное и пережитое Уралом в эти годы дало ему другое, чем у прочих регионов страны сознание. Он не просто стал «составной частью» страны, и не просто теперь «входил в

---

<sup>195</sup> Все определения взяты из сборника «Свердловск» (Свердловск, 1946).

состав» государства наряду с любой другой ее административно-территориальной единицей. С этой поры оказалось, что он целиком живет интересами «державы», рассматривая их как личные (в этом смысле у него больше не могло быть каких-то особых, собственных интересов).

Это усилило исторически сложившееся особое «государственное сознание» уральцев, их постоянную заботу об интересах «державы», ощущение постоянной ответственности за сохранение ее целостности и могущества. Урал действительно обрел сознание своей роли не просто как одного из регионов важного для экономики, оборонного комплекса страны, но именно как «опоры» государства, в том смысле, что он накрепко, напрямую оказался вовлечен вместе с центральной властью в исполнение «государственного дела».<sup>196</sup>

И это находило свое естественное подтверждение в том, что все создаваемое им (будь то продукция металлургии, тяжелого машиностроения или изделия предприятий военно-промышленного комплекса), создавалось не для себя, но всегда для страны. Это упрочило представление, что так было всегда, что это и есть судьба и призвание Урала. Сложившийся стиль «государственного мышления» превратился в коренную черту новой уральской ментальности, став основой уральского регионального самосознания. Причастность решению задач государственной важности стала механизмом, обеспечивающим идентичность уральцев. За 20-30 лет жители Урала превратились в «уральцев», определился в своих чертах «уральский характер».

Незамеченным, однако, осталось то, что уральское сознание пережило сильнейший стресс, было существенно деформировано. Жизнь превратилась в трудовые будни, личное стало мыслиться неотделимым от общественного, все значимое относилось к коллективным трудовым свершениям, успехам всей страны. Аскетизм этой жизни, казалось, составлял ее естественное условие, так же как постоянная готовность к самопожертвованию, как привычка к сверхнапряжению труда.

---

<sup>196</sup> Даже странно, что Урал не дал стране какого-нибудь крупного полководца. Так что появление здесь ссыльного Г. Жукова, ставшего для Урала «своим», выглядит вполне закономерным.

Одержанная страной победа дорого обошлась краю. Привычными становились диспропорции в развитии региона, произошла милитаризация его промышленного комплекса, не ослабевало влияние административно-командных методов управления, в крайне тяжелом состоянии подошел к концу войны аграрный сектор, значительно сократились объемы производства сельскохозяйственной продукции. В то время, которое должно было стать для всех периодом послевоенного восстановления хозяйства, чрезвычайные усилия Урала были направлены на создания советской ядерной бомбы. Здесь было построено пять из десяти советских «атомных городов».

Уже в 1948 году вступил в строй ставший первым ядерным центром страны комбинат «Маяк» (Челябинск-40), на котором были пущены первые отечественные ядерные реакторы-конверторы для получения плутония. В том же году начал действовать завод «Электрохимприбор» в г.Нижней Туре (Свердловск-45). В 1949 году был пущен в строй Уральский электрохимический комбинат в Верх-Нейвинске (Свердловск-44), а в 1952 году на Урале создается второй ядерный центр – Златоуст-20. Вслед за тем на Урале закладываются основы ракетостроения (производство стратегических ракет и ракет среднего радиуса действия). В Челябинской области в городах Миасс и Аша началась работа над созданием техники для космических кораблей.

Возникшие во время войны как временные и вынужденные условия приобрели форму постоянного существования, продолжающегося по законам военного времени. Произошедшие изменения в структуре населения, социальной и экономической сферах, промышленной специализации региона закрепились и стали диктовать его развитию свою волю. Урал вынужден был следовать задаваемым внешним ориентирам. Проявленные в чрезвычайных условиях черты уральцев стали представляться главными в уральском характере, незаметно сужая человека. Сама реальность сжалась до размеров особого «уральского мира», выдающего себя за подлинную и единственно возможную реальность.

Но миф, как форма этого сознания, сразу вобравший в себя память о пережитом состоянии, тем и отличается, что все-

гда стремится произвести подвиг в норму, закрепляя его как вечный образец, ориентир жизненного поведения.

Рассказывают, что однажды маршал В.Чуйков во время визита на Урал захотел среди ночи посмотреть танки, выпускаемые нижнетагильским Уралвагонзаводом. Словно это было обычным делом, вышли рабочие и водители, завели двигатели машин, вывели танки за ворота. Наблюдая за деловой обстановкой этой подготовки, полной готовностью, в которой находились все заводчане, маршал не мог сдержать удивление, заметил: «Работают, как во время войны!». К этому следует добавить, что Уралвагонзавод действительно до 1954 года продолжал находиться на военном положении. Война для Урала еще долго оставалась не законченной.

Насколько произошедшее с Уралом было понято другими?

Как раз в это время утверждается представление об особом уральском характере, возникает образ уральца, например, в советском кинематографе. Однако, между самоощущением Урала и продолжавшим формироваться взглядом на Урал извне усиливается заметное несоответствие.

Впервые крупным планом уралец предстал перед всей страной в виде «Саши с Уралмаша» из кинофильма Леонида Лукова «Два бойца» 1943 года. Действие фильма разворачивается в октябре 1941-го на фоне боев по обороне уже месяц как осажденного фашистами Ленинграда. Можно сказать, что весь фильм – это отдельный эпизод, точнее даже фрагмент из жизни двух друзей, составляющих пулеметный расчет, в котором первым номером был Аркадий Дзюбин (Марк Бернес), а вторым Саша Свинцов (Борис Андреев). Жизнь героев фильма в перерывах между боями заполнена обыденными делами, воинской службой, походами в дни затишья в увольнение, разговорами, выяснением отношений. Так же просто и предсказуемо развивается ситуация и после того, как влюбленный в девушку по имени Тася Саша знакомит с ней своего товарища...

Все писавшие об этой киноленте сходятся на том, что в центре кинокартины находится история дружбы двух бойцов, построенная на великолепном актерском дуэте. Фильм называли



«волнующей лирической балладой о фронтовой дружбе». Взаимоотношения двух очень разных людей, познакомившихся и оказавшихся вместе силою исключительных обстоятельств, создавало внутреннюю структуру фильма. Подчеркнутое несходство характеров героев образовывало скрытую драматургию всего происходящего.

Два бойца, два неразлучных товарища, которые в бою лежали у одного пулемета, действуя как одна боевая единица, в прочее время становились сами собой. Борис Андреев играл могучего русского богатыря, уральского увальня, могучего, сильного, искреннего, и, одновременно, по-детски наивного, внутренне незащищенного, ранимого. Этот образ словно вобрал в себя все лучшие черты прежде сыгранных актером персонажей, наделенных широтой и открытостью души, отличавшихся верностью в дружбе, неустанностью в работе, мужеством и стойкостью в борьбе.

Одессит Аркадий Дзюбин в исполнении Марка Бернеса очаровывал зрителя своей внутренней независимостью, раскованностью, жизнелюбием, особым мужским шармом, артистизмом и даже, можно сказать, утонченностью. Вся его натура излучала глубокое обаяние, обязательное для человека, привыкшего находится в центре внимания, быть душой любой кампании. На фоне такого товарища Саша Свинцов неизбежно превращался в застенчивого, неуклюжего, простодушного великана – идеальную мишень для шуток.

Кинокритики всегда пытались подыскать наиболее подходящую аналогию для контрастирующего состава этого дуэта. Говорили, что герои фильма восходят к фольклорно-мифологической паре «герой-богатырь и его комический двойник», их сравнивали с белым и рыжим клоунами, которые с первого до последнего кадра вели непрекращающийся, иногда безмолвный диалог друг с другом, вовлекая в него всех окружающих, замечали, что герои представляют отношения рабочего парня и интеллигента в изображении Марка Бернеса, в устах которого даже уличная баллада «Шаланды, полные кефали» звучала как интеллигентская стилизация фольклора.

Интересно, что в самом фильме различия героев обозначены прежде всего не как различия в темпераментах, характерах,

особенностях биографий, а акцентированы как противопоставление «уральца» и «одессита» – представителей различных частей тогда единой страны. Во многом именно в силу этого яркие личностные особенности героев, их характеров приобретали знаковый смысл, превращаясь как бы в концентрированное воплощение различных способов жизни, стилей мироощущения.

В личности Саши Свинцова легко прочитывалась уральская серьезность отношения к жизни, скромность и сдержанность чувств, отсутствие всякого наигрыша, какой-либо манерности, приверженность духу коллективизма, ответственность, основательность, размеренность заводских буден, может быть, некоторая прозаичность, свойственные или приписываемые «уральскому миру».

Герой Бернеса существует как часть яркой, сочной, брызжущей светом картины жизни известного южного портового города, история которого овеяна романтикой и легендами. Маячащий фильме образ Одессы с ее биндюжниками, Французским бульваром, который «был в цвету», шаландами, рыбачкой Соней рисуется, мягко говоря, неформальный. Эта жизнь скорее похожа или хочет походить на инсценировку какой-то пьесы, на захватывающее приключение, где значение имеет не только упорство, постоянство, труд, но и удача. Бернес щедро наделил своего героя не только своеобразным «черноморским» колоритом в манерах и стиле речи, но и сделал «одессита» воплощением духа свободы и личной независимости.

Саша и Аркадий могут быть сопоставлены как отношение прозы и романтики, будней и праздника, долга и желаний. При всем обаянии героя Бернеса он в известном смысле иногда балансирует у черты, за которой его демонстративная независимость рискует превратиться в манерность и самолюбование, ироничность в легковесность, юмор в обидную для друга колкость. Это же проявляется и в отношении к Тасе. Если для Саши состоявшееся знакомство с девушкой – это событие в его жизни, которое почти наверняка должно обернуться влюбленностью, то поведение Аркадия определяется признанием, что «таких как она – тысячи», хотя это не исключает возможности флирта, стремления завладеть вниманием Таси, не замечая, как это задевает чувства друга.

Непрерывный диалог героев фильма, вбирал в себя все этапы развития их взаимоотношений: от выражения полного взаимопонимания и единства до перехода к скрытой борьбе за первенство, ведущей к открытому столкновению и далее к разрыву отношений, вызывающем взаимные страдания. Актеры имели возможность не только раскрыть характеры своих героев, но и рельефно представить различие жизненных реальностей, стоящих за ними.

Благодаря этому известная, в общем, мысль о том, что возможная гибель человека означает утрату целого неповторимого мира, здесь приобретала особую остроту и пронзительность. Зрителю передавалось то ощущение, с которым человек сживался на войне, «где до смерти четыре шага», и вместе с ним к нему приходило сознание хрупкости мира, незащищенности человека. Несхожесть героев делала их обоих еще более дорогими и близкими зрителю, которому становилась невыносима мысль о возможности гибели любого из друзей. Тем самым, вновь возникал вопрос не просто о ценности жизни, но конкретнее – о тех двух ее образах, которые нашли свое воплощение в характере героев фильма.

Оставим в стороне вопрос о том, прибавило ли что-либо Одессе, ее славе то, насколько удачно «представлял» ее в фильме Бернес. В отношении Урала, региона, образ которого все еще находился в стадии формирования, ситуация обернулась гораздо более противоречивыми последствиями. Яркая актерская игра, органичность изумительного Бориса Андреева, который словно даже и не играл, а проживал эту роль, превратила его героя в уже, казалось, хорошо знакомое лицо, незабываемый типаж, обладающий абсолютной жизненной достоверностью. (Именно так, как действительное собирательное лицо жителя уральского региона восприняли его зрители). Несомненно, этот образ, сразу прочно засевший в памяти, оказал огромное влияние на формирование в дальнейшем отношения к Уралу и уральцам.

Отсюда, особое значение приобретало то, что зрители с течением времени стали все больше выделять в качестве отличительных такие характеристики «Саши с Уралмаша»: «угрюмый уральский увалень», «неразговорчивый», «простодушный флегматик», «незамысловатый, незатейливый великан». Во всех

подобных определениях так или иначе подчеркивается, что зрителю приходится иметь дело с могучим, но в общем сыроватым человеческим материалом, который еще только должен будет подвергнуться обработке, «шлифовке». Таким сохраняющимся пониманием окружающими уральской природы, уральского характера, созданием живучего стереотипа современные жители края не в последнюю очередь обязаны кинокартине Лукова.

Подобная обозначившаяся тенденция еще в 40-ые годы была замечена и вызвала протест у Павла Петровича Бажова. Как замечает исследователь творчества писателя Л. Слобожанинова, в сказах, созданных им в годы войны, «объективно Бажов полемизирует с распространенным в то время (да и сейчас) представлением об одномерном характере уральца: человек суровый и замкнутый, чувств своих выражать не любит. Автор «Малахитовой шкатулки» полагает, что его земляки намного духовно богаче»<sup>197</sup>.

Давало ли само военное время (а не только уральская история) основание для такого убеждения Бажова? Можно взять для примера героя Советского Союза Николая Кузнецова – настоящего уральца. К личности разведчика всегда проявляется повышенное внимание, поэтому сохранилось немало описаний его облика.

Писавшие о Кузнецове отмечали рано проявившееся в нем стремление подчинить свою жизнь высокой цели, готовность к самопожертвованию ради Родины, наличие в его личности внутреннего стержня, поразительного самообладания, мужества. Окружающих поражали его несомненный лингвистический дар, острота восприятия происходящего, способность мгновенно перевоплощаться (ледяным холодом веет от фотоснимков, где Кузнецов снят в форме немецкого оберлейтенанта).

При этом Кузнецов, в воспоминаниях знавших его еще в довоенный «уралмашевский период» его жизни, предстает едва ли не франтом, следящим за модой, заботящимся о производи-

---

<sup>197</sup> Слобожанинова Л.М. П.П.Бажов //Литература Урала: Очерки и портреты. – Екатеринбург: Изд-во Урал.ун-та; Изд-во Дома учителя, 1998. С.262.

мом впечатлении, чья мужская обаятельность снискала ему успех у женщин. Позже, когда Кузнецов-«Колонист» начал работать в Москве, он имел репутацию ценителя балета (контрразведкой рассматривалась даже возможность сделать его администратором Большого театра). И, напротив, во время войны в партизанском отряде этот мастер коммуникации отказывался даже в шутку рассказывать наряду с другими что-либо о себе (то есть о «Грачеве»). Для Кузнецова лицедейство среди своих было сродни лицемерию. И в этом он оставался настоящим уральцем! Вот с кем надо бы сравнить «Сашу с Уралмаша»!

Ирония ситуации заключается в том, что реальный Николай Иванович Кузнецов превратился для своих земляков в «легендарного советского разведчика», а кинообраз Саши Свинцова стал для всех воплощением воина-уральца.

Однако, фильм Леонида Лукова на самом деле глубже. Если вдуматься, то можно заметить, что герои картины не только контрастируют друг с другом, но и словно бы дополняют один другого. Более того, подсознательно зритель скорее склонен воспринимать их как два противоположных полюса одной души, как две ее половинки. Именно противоречивость этого внутреннего единства придает ему объемность, цельность, жизненную полноту, делает его интересным. Поэтому и сама дружба этих бойцов, как отмечалось, оказывается в центре внимания, превращается в главную тему фильма.

Дружба становится необходимым условием сохранения этого союза равно необходимых зрителю противоположностей. Только это возникшее единое противоречивое образование способно полноценно действовать и осуществлять себя. Зритель напряженно следит за действием фильма потому, что распад союза, тем более гибель хотя бы одного из героев будет означать посягательство на часть его собственной души, его мира. Потеря существующего, благодаря дружескому союзу, внутреннего равновесия в фильме неизбежно лишит действие твердой опоры, связи с внутренним источником жизненной энергии и силы. Опасность подобного рода была хорошо знакома зрителю.

Саша Свинцов выступал своеобразным балансиrom в отношении героя Бернеса (практически каждой черте в характере Дзюбина соответствует компенсирующее и дополняющее ее

парное свойство натуры Свинцова, например, свободе – ответственность, индивидуализму – коллективизм и т.д.). При этом герои не остаются в фильме постоянно антиподами, Аркадий Дзюбин выглядит рядом с Сашей на самом деле более ответственным, серьезным.

Герои в фильме словно перенимают черты характера и особенности мировосприятия друг друга. Следует отметить, что для Саши его дружба с Дзюбиным также жизненно важна и необходима. Она играет роль ключа, открывающего «Саше с Уралмаша» путь к другой жизни и, одновременно, – к другой стороне собственной натуры (раскрывая в ней скрытое жизнелюбие, потребность самостоятельно распоряжаться своей судьбой). Это был шанс обретения героем самого себя.

Иногда кинокритики все-таки задаются вопросом, кто среди двух друзей играет в фильме первую скрипку?

Сценаристу Евгению Габриловичу казалось, что героем фильма будет Саша. Так Габрилович и смотрел, по его рассказам, уже отснятую кинокартину: «Он сидел, сидел, говорил, сердился и улыбался, этот уральский парень Саша с Уралмаша, и становилось вдруг до предела ясно, не словами, не фразами, а всем строем этой неторопливости, этим нескорым почерком жестов, движений, выражением глаз, что такую Россию не сломишь ни криком, ни танками. Раз уж поднялся такой парень, взял автомат, надвинул каску, то нет ему ни мороза, ни рек, ни смерти, он – победит... Бернес обернулся в картине неожиданной стороной. Я увидел эстрадность, одесский говор, но тут же, рядом, как бы в одной линии, в одном бегущем потоке, видел другое – обширное и значительное, человеческое и солдатское, что (опять без танков и взрывов) говорило о силе народа и верной победе». Так же и другие разделяли этот взгляд, считая Сашу Свинцова «живым воплощением русского духа (и русской плоти) на экране».

Но всенародным любимцем после этой картины стал Марк Бернес. Были случаи, когда бойцы, узнав из фильма номер части, в которой служил его герой, писали ему письма. Именно за роль Дзюбина артист был награжден боевым орденом Красной Звезды. Думается, это произошло потому, что персонаж Бернеса в фильме и в дуэте с Сашей с особой силой представля-

ет тягу человека к свободе, независимости, выступает героем, для которого сохранение личного достоинства – коренное условие жизни, другими словами, демонстрирует значение индивидуалистических ценностей.

С этим связан еще один очень важный поворот темы в этом фильме.

Период с 1941-го по 1943-й годы называют иногда первой «оттепелью». Режим вынужден был пойти на некоторые послабления. Возникла надежда, что повторения того страшного, что было в 1930-е годы, сделается невозможным. Фильм «Два бойца» стал одним из самых ярких выражений «военной оттепели». В ту пору не вызвало возражений, что в фильме нет ни одного слова о партии, о Сталине, что положительный герой, советский боец поет прибалтийскую песенку про «шаланды» и морячку Соню (это много позже критика, опомнившись, принялась объяснять, что фильм банален, условен, страдает многочисленными погрешностями против вкуса и чувства меры).

Герои фильма самодостаточны, над ними не довлеет ни партия, ни политработник – они сами выбирают свою судьбу, они сами защищают свою Родину, и они совершенно чужды всякого пафоса. Впервые в советском кино без декларативного тона, ложного пафоса было не просто заявлено, а показано, что народ сам может выбирать свою судьбу.

Настоящий фурор в советском обществе вызвала исполнением Бернесом песни «Шаланды, полные кефали», этой стилизации под уличную одесскую, по сути дела, блатную песню. Простой, разговорный язык вдруг стал языком, которым говорили советские герои с киноэкрана. Признавались, что Бернес, спев «Шаланды...» и песню «Темная ночь», достиг такого успеха, которого не знал, пожалуй, ни один советский эстрадный певец до этого момента.

И все-таки именно союз двух друзей, двух боевых товарищей выражал то идеальное единство, при котором можно оставаться верным духу социальной солидарности, но не жертвовать своей индивидуальностью, можно все силы отдавать на благо Родины и не становится при этом послушным рабом режима. Тогда свобода не оборачивается анархизмом, а независимость не превращается обязательно в политическую оппозици-

онность, не переходит в диссидентство. Кинокартина показывала, что условием для этого может быть только одно – если человек будет ощущать себя хозяином своей жизни и полноправным гражданином своей страны.

Фильм «Два бойца» получился органичным, потому что в нем счастливо пресеклись явь, сон и мечта. В тот момент казалось, еще возможно позволить себе верить, что свобода, сознание народной силы и человеческого достоинства военных лет станут тем преобразующим началом, которое в корне изменит всю послевоенную жизнь. В личности каждого из героев кинокартины отразилась реальная разорванность, расколотость души советского человека, но не это оказалось главным.

Свобода и целостность внутреннего мира человека присутствовали в фильме не только в виде возможности, потенциально. Произошло нечто магическое – создателям кинокартины словно бы удалось из двух половинок склеить, собрать целое (такое возможно в случае, только если части не просто подходят друг к другу, а действительно являются утраченными ранее половинками единого целого). Авторы фильма не просто реконструировали по частям в значительной степени вытесненную из советской жизни личность, а словно позволили ей хотя бы в такой, как сейчас бы сказали «виртуальной», форме зримо проявить себя. Ценой такого ее воплощения, потребовавшего максимального проявления разных, скрепленных лишь внешней связью дружбы, ее полюсов, стала опасность появления и утверждения новых штампов. Это, прежде всего, коснулось, как показало время, созданного в фильме образа «Саши с Уралмаша».

Почему в обыденном сознании закрепилось отношение к «Саше с Уралмаша», отнюдь не как к русскому богатырю, воплощению пробужденного национального духа, его чистоты, силы и красоты? Наоборот, он стал олицетворением скорее противоположных начал. «Саша с Уралмаша» – это тоже, что «девушка с Урала», «сибирский валенок», «чудило с Нижнего Тагила», «простой работяга»...

Фильм «Два бойца» заканчивается счастливо: спасенный другом герой Бернеса не погибает. В пространстве фильма дружба навсегда остаются вместе. В жизни все произошло по-другому, в соответствии с ее неумолимой логикой. Появление



«Саши с Уралмаша» как фигуры массового сознания безжалостно обнаруживало то, что под напором неумолимой действительности произошло крушение мечты народа на послевоенное переустройство жизни. Неоправданными оказались мечты, надежды и сны о будущем. Отношение к «Саше» стало своего рода мстостью самим себе за то, что позволили себе увлечься этим чувством, допустили в свое сердце наивную надежду. «Саша с Уралмаша» стал ответственным за это чувство неловкости и разочарования.

Лишенный своей второй половины, уралец в глазах окружающих отныне превратился в «Сашу с Уралмаша», а Урал стал восприниматься как край, всегда лояльный к существующей власти, ее надежная опора.

Послевоенное десятилетие было отмечено тем, что процесс создания сложной иерархической системы официальной культуры в СССР, принявшей вид классицистической просветительской модели, достиг своей полной завершенности. Выстроенная политическим режимом «мегамашина культуры», подчинившая себе всю духовную жизнь общества, выполняла функцию своего рода «перерабатывающего механизма, превращающего сырье сухих идеологических догм в горячее образов и мифов, предназначенных для общего потребления».<sup>198</sup>

В архитектуре, ориентированной на классицистические традиции, окончательно воцаряется дух помпезности, монументальность сочетается с обязательным использованием декоративных элементов так называемой «классической ордерной системы» (колонн, портиков, фронтонов, пилястр, лепных гирлянд и тому подобное). Псевдонатуралистические «идеально-реальные» традиции 30-х годов занимают теперь во всем советском искусстве господствующее положение<sup>199</sup>. Искусство, призванное выполнять высокую миссию воспитателя масс, ставило

---

<sup>198</sup> Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994. С.9.

<sup>199</sup> Стиль этого искусства по праву следовало бы назвать не «соцреализм», а, по выражению искусствоведа И. Голомштока, – «тоталитарный реализм».

перед художником в качестве главной задачи строгого исполнения того, что получило название соцзаказа.

В уральском искусстве, как и вообще в искусстве соцреализма, важнейшим признается историко-революционный жанр. Главным для свердловских и других уральских художников становится разработка образа «верного соратника вождя» Я. Свердлова (хотя вслед за театрами пробуют они свои силы и в лениниане). На основе уже отработанных композиционных схем и сюжетных ходов появляется вереница похожих друг на друга картин, таких как «В. И. Ленин и Я. М. Свердлов на площади Революции в 1918 году», «Ленин у больного Свердлова», «Я. М. Свердлов в Орле», «Побег Я. М. Свердлова из нарымской ссылки» и так далее.

Свердлов предстал в этих работах то как человеческий и мудрый собеседник, то как горячий партийный пропагандист, то как герой (почти былинный богатырь), способный вступить в схватку с природной стихией. К этому примыкала галерея изображений других профессиональных революционеров (Р. С. Землячки, Артема (Ф. А. Сергеева), пермских большевиков-подпольщиков – А. Л. Борчанинова, А. Ю. Юрша, руководителей вооруженного восстания 1905 года в Мотовилихе).

В жанровой живописи уральских художников в качестве центральной продолжалась работа над картинами с «производственными мотивами». Обычно это было изображение рабочих в заводских интерьерах. К числу таких произведений относилась картина Б. Смирнова «Передовики ВИЗа» (1947) и появившиеся вслед за ней «Сталевары» (1949) Д. Ионина, «В мартеновском цехе» (1949) В. Васильева, «Плавка выдана» (1956) А. Бурака и другие. Челябинский художник Г. Соловьев завершает начатую еще в довоенный период серию индустриальных пейзажей «История Магнитогорска» (1932-1957).

В рамках данного направления утверждается образ рабочего-героя, идеальный «портрет-тип» с постоянным набором скорее социальных, чем личностных характеристик. Допускаемое «творчество» заключалось в придании универсальным образцам «уральского» облика. Рабочий вообще превращается в сталевара и металлурга, изображение промышленного производства – в

сцены «у мартена» или в «горячем цеху», индустриальный пейзаж включает узнаваемые очертания уральских заводов.

Можно сказать, что изображение «героев труда» в 1940-1950-е годы было поставлено «на поток»: череда «знатных птичниц» и «знатных сталеваров», «ремесленников», «кузнецов» и «ударниц торфоразработок» перетекала из живописи в скульптуру, из кинематографа в литературу.

Хотя «уральский роман» не обрел еще собственной проблематики, не нашел свою форму в 50-ые годы появляются такие посвященные рабочему классу произведения, как «Улица сталеваров» О. Марковой, «Первое дерзание» В. Очеретина, «Зрелость» Н. Поповой, пьесы А. Салынского. Свердловский театр драмы осуществил постановку инсценировки романа В. Очеретина «Саламандра». Подлинное народное признание получают песни Евгения Родыгина, в частности, ставшая знаменитой «Уральская рюбиношка» (1953).

Широкую популярность приобретают в этот период жанровые картины на, так называемые, морально-этические темы, стремящиеся «силой искусства осудить явления, не достойные советских людей». Велеречивым языком академической живописи они представляли сюжеты подобного рода: после томительного ожидания жена встречает возвращающегося домой пьяного мужа; отдыхающие в уральском санатории собрались для игры в домино; старшеклассники и суворовцы проводят свободное время в сквере у свердловского Оперного театра.

Всесоюзную известность среди работ этого рода получила картина свердловского художника А. Бурака «К сыну за помощью» (1954), изображающая момент посещения пожилой женщиной сына и невестки, «погрязших в мещанстве», и работа пермского художника П. Оборина «Первый успех» (1954), репродуцировавшаяся в журнале «Огонек».

На этом фоне, как исключение, начинает развиваться творчество В. А. Игошева, занявшего одно из ведущих мест в изобразительном искусстве Урала<sup>200</sup>. Его обращение к жизни одного из народов Уральского Севера – манси – стала той спа-

---

<sup>200</sup> Его картины, посвященные народам Севера, были приобретены Государственной Третьяковской галереей и Русским музеем.

сительной нишей, в которой допустимой для официального искусства оказалось изображение сложности и драматизма жизни, подлинных человеческих чувств и переживаний, сохраняющей связь народа с родовой памятью и национального колорита (в качестве примера можно назвать картины «Песня старого манси», «Старуха манси» и другие).

Но все-таки одной из важнейших задач для уральских художников была и оставалась разработка темы «труда советского человека». Здесь следует обратить особое внимание на картину И. И. Симонова «Литейщики» (1958-1959).

Содержание картины Симонова трудно пересказывать в словах, потому что в ней отсутствует развернутое действие, изображенная художником сцена принципиально лишена сюжетного (в литературном смысле) начала. Противится картина и тому, чтобы ее описывали как жанровое полотно в повествовательном духе, как то: работа по подготовке мартеновской печи к плавке, сам ход плавки остались позади. Идет металл. Группа литейщиков наблюдает за происходящим процессом. На лицах рабочих – радость.

Куда важнее оказывается само возникающее ощущение огромности цеха, изображение которого кроме отдельных деталей (разливного ковша, рельс, видимых вверху ферм) скрыто в клубах пара, главное здесь – впечатление непоколебимой монументальности от фигур литейщиков, противостоящих остающейся «за кадром» «беснующейся стихии огненного металла», заливающей пространство красноватым светом.

В выборе художником близкой к схематичности, простоты композиционного решения картины, отсутствии в ней сюжетности и производственных подробностей, слабой индивидуализации персонажей и однообразии их психологических характеристик имелся свой резон. То, что критики склонны были отнести к ограниченностям работы Симонова на самом деле позволило впервые с такой полнотой раскрыть тему «изображения труда», обнаружить, сделать наглядным ее сверхсмысл. Благодаря чему «Литейщики» были признаны новаторским произведением, входящим в число лучших достижений советской живописи «о труде».

Оказалось, что отправной точкой в данной теме является не изображение производственного процесса и не показ работающего человека. По-настоящему эта тема в советском изобразительном искусстве начинается, как у Симонова, с акцентирования социально-классовой природы труда, когда предметом изображения становится не просто «работающий человек», а именно «рабочий», то есть представитель рабочего класса.

Подобное изначально позволяет художнику представить образ мира в виде определенной социальной реальности. Обозначение места и роли «рабочего» в этой «системе общественных отношений» дает возможность конкретизировать характер данной реальности. Если скрюченные фигуры рабочих «загнаны» художником в темноту и мрак «старого уральского завода» – это один образ мира («мира капитализма»), то рабочие – хотя бы и на том же заводе, – представленные в качестве свободно выбирающих свою судьбу полноправных хозяев жизни, которым принадлежат все заводы и фабрики в стране, которые подчиняют себе природные стихии – это изображение общества, строящего коммунизм.

Еще один непереносимый для картин «о труде» момент. Изображаемые художником рабочие обязательно должны выражать удовлетворение и радость, получаемую от своего труда. Ведь свободный труд в социалистическом обществе превращается из коренного условия жизни, способа добывания средств к существованию в главную цель и исключительный смысл бытия советского человека! В этом экзистенциальное значение данной темы, несущей в себе утверждение классового мироощущения и соответствующего (советского) образа мира и мироустройства.

Подчеркнутая физическая мощь, статичность и статуарность (представляющих почти скульптурную группу) героев картины И.Симонова «Литейщики», изображение внутрикартинного пространства так, что оно воспринимается как «своеобразный постамент, поднимающий, возвеличивающий рабочих»<sup>201</sup>, превращают в основное действие произведения по-

---

<sup>201</sup> Павловский Б. Игорь Иванович Симонов. – Ленинград: Художник РСФСР, 1963. С.25.

мужски сдержанную радостную реакцию героев в отношении проделанной работы. Это – изображение момента высшего доступного для рабочего человека счастья, по сравнению с его трудовыми успехами все остальное остается мелочным, несущественным, преходящим.

Интересно сравнить «Литейщиков» с другой, более ранней картиной того же художника «У молота» (1957). В ней почти в документальной манере воспроизведен один из «рабочих моментов» в кузнечном цеху. В картине много динамики, движения. Все работающие включены здесь в жесткий ритм, диктуемый производством. Каждый из участников сцены поглощен процессомковки детали, озабочен тем, чтобы не допустить брак, выполнить сменное задание.

Здесь нет места посторонним мыслям, возможности для любования своим трудом. Легко представить, что после рабочей смены усталые люди отправятся по домам, покупая по дороге пиво в полиэтиленовые пакеты, отсчитывая оставшиеся до получки деньги, что кому-то из них придется забирать из детсада дочку, потому, что жена задерживается на профсоюзном собрании и так далее и тому подобное. Это тоже определенное изображение советской реальности, только ему было не избежать критики в «отсутствии глубины замысла и широты обобщения». Не этого ждали от картин «о жизни и быте советских людей».

Для того, чтобы избавиться от этих недостатков нужно было идти иным путем. Здесь не подходило как бы случайное изображение отдельного «производственного момента» в работе предприятия, не подходило для картины и выделение одного или нескольких занятых своим делом рабочих.

Постепенно выкристаллизовалось, что к выигрышным изобразительным мотивам относится изображение не каких угодно, а ключевых моментов производства (вроде разливки раскаленного металла), а героем картины на «тему труда» обязательно должен быть коллектив, например, рабочая бригада. «Тема труда» должна была служить утверждению абсолютного примата социальных, групповых ценностей над индивидуальными. Истиной мог обладать только коллектив. Лишь сливаясь с ним, ценой частичного отказа от собственной личности, человек

получал возможность почувствовать себя причастным к подлинному созиданию жизни, современности, истории.

Применительно к картине И.Симонова «Литейщики» можно говорить о том, что все эти элементы не просто присутствуют в ней, а полностью «работают» на раскрытие содержания темы. Более того, в «Литейщиках» каждая существенная деталь изображения приобрела, по сути, символическую нагрузку, стремясь в содержательном плане приблизиться к знаку, стать обозначением, эмблемой, целых фрагментов действительности.

Рабочая бригада – это символическое изображение трудящихся, советского народа вообще; мартен – олицетворение укрощения стихии жизни, овладения ее силами, подчинение задачам строительства нового общества; ковш с расплавленным металлом – символ металлургии, тяжелой промышленности, производства «средств производства» в целом и, одновременно, эмблема, знак Урала, «уральского вклада» в укрепление государства; завод, цех – это копия или слепок, которые в концентрированном виде содержат все основные начала жизни страны, существующей системы социальных отношений, а также символическое обозначение Урала.

По существу, в «Литейщиках» Игоря Симонова произошло завершение формирования своего рода изобразительного канона становящейся «темы труда». Он выступил в виде сложившейся внутренней структуры, требующей обязательного присутствия основных элементов-атрибутов, служащих средством организации художественного содержания. Отныне «картина о труде» начнет быстро превращаться в бесконечное изображение «бригад» (на стройках, в цехах, у мартена). Следование установившемуся канону будет достаточно для художников, чтобы гарантировать произведению идейную нагрузку, художественную убедительность, узнаваемость и социальное одобрение. В идеал любого из «канонических» изобразительных элементов будет достаточно, чтобы вызвать необходимый ожидаемый образ.

Картина Симонова, тем самым, приобрела этапное значение. На ее примере видно, что жанровая живопись «о труде и быте» начала перерастать в разработку в будущем специфиче-

ской для Урала «темы труда» как самостоятельного жанра. Картина не только подводила своеобразный итог долголетним поискам в данном направлении, по крайней мере, двух поколений советских художников (включая уральских живописцев), но и открывала дорогу наступлению уже нового периода в развитии уральского искусства, созданию изобразительного образа Урала.

Эта тенденция к обретению собственных тем, форм и изобразительных средств уральским искусством совпало во времени (хочется сказать не случайно) с появлением поэтического образа Урала в поэме А.Т.Твардовский «За далью – даль», превратившейся позже в некую формулу его существования. И все же, кажется характерным, что не раньше, а именно теперь, спустя более 10 лет после окончания Великой Отечественной войны, когда уложились воспоминания и многое стало понятней, когда к этому добавились впечатления послевоенных лет появились эти строчки:

Урал! – Опорный край державы,  
Ее добытчик и кузнец,  
Ровесник древней нашей славы  
И славы нынешней творец.  
Когда на запад эшелоны,  
На край пылающей земли  
Ту мощь брони незачехленной  
Стволов и гусениц везли, –

Тогда, бывало, поголовно  
Весь фронт огромный повторял  
Со вздохом нежности сыновней  
Два слова:  
– Батюшка Урал...



## Глава 6. Суровый стиль Урала

*Почти четыре с половиной миллионов советских людей живут и трудятся на Среднем Урале. Они превратили его в один из могущественнейших индустриальных бастионов страны развитого социализма.*

Из вступительной статьи к фотоальбому  
«Свердловская область». 1978 г.

Сталинский политический режим, утвердившийся в стране, казалось, навечно, после смерти его главного действующего лица с середины 1950-х годов начал утрачивать свою монолитность. Обретение советским обществом новых перспектив развития было поставлено в зависимость от того, насколько ему удастся избавиться от гнетущего гипноза недавнего прошлого. Поэтому среди всех перемен главными в конечном итоге стали перемены происходившие в общественной атмосфере страны, настроениях и умах людей, самом ощущении жизни.

Закономерным конкретно-политическим воплощением возникших в стране общественных настроений стали лозунги «углубления» социализма, преодоления его «искажений», отступлений от его подлинных идеалов, вдохновляющиеся общими требованиями свободы, справедливости, гуманизма. Обаяние наступившему периоду “оттепели” придавала его атмосфера наивного идеализма, романтики, наполненных гражданским пафосом ожиданий обновления жизни.

П. Вайль и А. Генис своей книге «60-е. Мир советского человека» так характеризуют обстановку этого времени: «Разоблачен Сталин, напечатан Солженицын, выпущены транзисторные приемники, идет разговор об инициативе и критике. Выход в космос казался логическим завершением процесса освобождения и логическим началом периода свободы. Ощущение силы и беззаветной веры в нее сказывалось во всем: в стихах, сибирских стройках, первых хоккейных успехах. Вовсю звенела капель оттепели, ораторы рассуждали о возврате к ленинским

нормам, пример молодой Кубы возрождал светлую память революции»<sup>202</sup>.

Научно-технический прогресс, казалось, возник как решающий ресурс, призванный на данном этапе окончательно сломить сопротивление косной материи, гарантируя воплощение в жизнь партийной программы. На смену эпохе абсолютной закрытости, самоизоляции приходит открытие мировой культуры. Состязание с Америкой – главной западной супердержавой – придавало дополнительную остроту происходящему, вносило в него элемент куража.

Стремящаяся избавиться от гнета прошлого страна, в которой уже состоялся XX съезд партии, был разоблачен культ личности и приступили к строительству коммунизма, нуждалась в новых символах, в том числе – новых пространственных координатах. Освоение Целины, полет Ю.Гагарина в космос, овладение ядерной энергией, казалось, раздвигали горизонты современности в бесконечность. В географическом отношении созвучными времени и порыву тех, кого станут называть «шестидесятниками», оказалась задача освоения «бескрайних просторов» восточнее Урала.

Для нового поколения советских людей сибирские стройки, Красноярская и Братская ГЭС, создание новосибирского Академгородка стали олицетворением происходящего преобразования жизни, синонимом общественного обновления, питающим искреннюю веру в возможность начать все с начала, с чистого листа. В отличие от этого, индустриальный Урал – хотя развернувшееся здесь промышленное строительство по масштабам было сопоставимо с 1930-ми годами – выступал теперь скорее в качестве символа первых советских пятилеток.

К середине 1950-х годов в проблему для промышленного комплекса Урала все больше превращалась очевидная истощенность запасов горы Магнитной и Высокогорского рудника, отработанность крупнейших месторождений богатых руд цвет-

---

<sup>202</sup> Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. – М.: АСТ, CORPUS, 2013. URL: <http://iknigi.net/avtor-petr-vayl/74960-60-e-mir-sovetskogo-cheloveka-petr-vayl/read/page-2.html> (дата обращения 12.12.2016)

ных металлов, разработка запасов которых продолжалась с XVIII века. Всесоюзным комсомольскими стройками семилетки были объявлены начавшееся в 1957 году строительство крупнейшего в мире Качканарского горно-обогатительного комбината и Гайского комбината в Оренбургской области (первая очередь рудника которого была введена в эксплуатацию в 1961 году)<sup>203</sup>.

Хрущевские попытки реформирования государственной системы управления исходили из потребности преодоления ее прежней сверхцентрализации. В ходе реформы 1957 года проводился переход от отраслевой системы управления к территориальной, предусматривающей возрождение территориальных Советов народного хозяйства. В каждой из областей Уральского региона были созданы свои совнархозы (позже укрупненные). Была начата перестройка планирующих органов, восстановлен ликвидированный в 1930-е годы единый Уральский совет по координации и планированию работы на территории региона.

С конца 1950-х годов на Урале начинают выходить региональные художественно-публицистические журналы «Урал» и «Уральский следопыт», предпринимается издание «Библиотеки избранных художественных произведений об Урале» и рассчитанной на ряд лет «Уральской библиотеки», включавшей лучшую прозу, поэзию и книги для детей, созданные на уральском материале. Широкую известность получают новаторские поиски в документальном и научно-популярном кино режиссеров Свердловской киностудии Б. Галантера, А. Литвинова, Б. Урицкого, других. Происходит пробуждение интереса к местной истории, заявляет о себе новое поколение уральских краеведов. Делаются шаги по возрождению некоторых из уральских художественных промыслов, в частности – нижнетагильской подносной росписи.

---

<sup>203</sup> В те же годы была пущена вторая очередь Берзниковского химкомбината, ставшего крупнейшим предприятием в Европе по производству калийных удобрений. После проведенной реконструкции почти вдвое возросли производственные мощности лидера уральского машиностроения – Уралмашзавода.

Не следует, тем не менее, упускать из виду непростую обстановку, в которой зарождались подобные процессы. Вот один из характерных предшествующих эпизодов: побывав в Свердловске, Н.С.Хрущев устроил городским властям разнос за реконструкцию здания горсовета, приобретшего в 1954 году свой современный вид с башней, шпилем, курантами и прочим. Вид здания показался главе правительства вызывающим и нескромным. Особое раздражение Хрущева вызвала идея воздвижения над Свердловским горсоветом башни, как будто чем-то перекликавшейся с кремлевскими. Городские власти были названы «расточителями государственных средств» (хотя реконструкция велась за счет накоплений местной промышленности)<sup>204</sup>.

Для Хрущева-политика выдвижение в качестве программной задачи скорейшего построения коммунизма выступало средством создания своего рода идеологического туннеля, нового способа мобилизации страны. В то же время, он сам, кажется, оказался захвачен общим духом поэтического словоговора, отражающего и воплощающего в себе новое формирующееся мироощущение. Ему отвечал всплеск духовной энергии народа.

Есть мнение, что шестидесятники были последними советскими людьми, которые верили в построение справедливого общества на Земле на коммунистических принципах, верили в возможность достичь гармоничного устройства человеческой жизни и подлинного единства общества, построенного на искренности человеческих отношений.<sup>205</sup>

Наметившаяся либерализация внутривнутриполитической обстановки и культурной политики способствовала перенесению новых общественных настроений, идей в искусство. Перемены в обществе требовали придать жизни новый облик, создать образ современности, соответствующий мироощущению и духу времени. Важная роль в этом принадлежала художникам.

---

<sup>204</sup> В журнале «Крокодил» появилась карикатура, где здание Свердловского горсовета венчало гнездо аиста. В 1955 году председатель горисполкома был снят со своего поста.

<sup>205</sup> С долей юмора некоторые авторы объявляют 1960-е годы «золотым веком» коммунизма.

Прежде советский миф о самой передовой стране в мире, построенном социализме и счастливой жизни советских людей воплощался в «высоких» формах государственного стиля сталинской эпохи. Советской действительности полагалось выступать исключительно в «возвышенном» художественном «обличии» академической живописи, эпических кинолент, симфоний и поэм. Стремление разорвать с прошлым в общественной атмосфере страны, в искусстве – приобрела характер художественно-эстетической оппозиции сталинскому стилю, влекущей за собой изменение всей художественной системы, изобразительного языка искусства, его образной структуры, требование поиска новых тем и героев.

Одним из наиболее ярких выражений идейно-художественных поисков в советской искусстве 1960-х годов стало возникновение движения молодых художников, получившее в критике название «сурового стиля». В качестве альтернативы правде «Кубанских казаков», «Свинарки и пастуха» шестидесятники выдвинули свое понимание действительности.

Отказываясь признать сложившийся порядок вещей чем-то окончательным, завершенным, молодежь была полна решимости доказать, что сталинизм – это отдельный эпизод (скорее случайный, чем закономерный) на пути построения коммунизма. Главной становилась задача расшевелить общество, вернуть ему подвижность, революционный динамизм развития. Сама действительность должна была предстать как находящаяся в процессе становления, то есть еще несовершенная, внутренне конфликтная, наполненная борьбой.

Чтобы обрести такое ощущение современности, шестидесятникам нужно было буквально почувствовать на себе «сопротивление материала», испытать напряжение сил и нервов. Трудности не избегали – их искали. Для столичных художников «сурового стиля», как и вообще шестидесятников, было понятно, что столкновение с реальностью надо искать за пределами Ойкумены. Там, на Севере, в геологических партиях, на сибирских стройках, морских нефтепромыслах, где существование рабочего человека по-прежнему оставалась каждодневным испытанием твердости характера и крепости мускул, жизнь оборачивалась своей грубой и не приглаженной стороной. Здесь при-

родная стихия бросала вызов человеку. И это давало ощущение остроты, подлинности существования.

Если в кино и литературе героями становятся скорее ученые, физики, молодые интеллектуалы, то персонажами картин художников «сурового стиля» – полярники, геологи, строители, рыбаки и так далее. Героизация повседневных трудовых буден, поэтизация обыденного, строгая и мужественная романтическая становятся признаком нового живописного стиля. Театральной искусственности и велеречивой сочиненности сюжетов прежнего искусства художники противопоставили лаконизм и концентрированность образов.

Их картины заполнили тяжеловесные, подчеркнуто огрубленные фигуры рабочих с обветренными лицам, натруженными руками. Почти плакатные в своей прямоте и статичности образы, воплощали в себе сосредоточенно-упорную силу тех, в ком художники видели хозяев земли. Как правило, герои картин оказывались изображенными не в действии, а некоем молчаливом предстоянии перед потенциальными зрителями. Художники словно опасались, что распознанные ими новые свойства окружающего мира иначе могут рассеяться. Декларативная «суровость» образов строителей и рабочих была для столичных художников знаком общественного обновления и формой сопротивления угрозе отката к прежнему состоянию страны.

Конечно, много было в этом и от романтики времени. Ощущение освобождения, ломки и переустройства мира, преодоления границ (включая падение «железного занавеса»), питали революционность сознания шестидесятников, совпавшую с присущим молодежи во все времена стремлением испытать себя, свои силы. Утверждение о том, что «в жизни всегда есть место подвигу», стало на некоторое время рефреном газетной публицистики, официальной пропаганды и девизом молодого поколения.

Придуманность подвига искупалась искренностью и верой шестидесятников. Героическая ситуация в жизни и искусстве моделировалась как аргумент в пользу утверждения значительности «эпохи строительства коммунизма».

«Шестидесятники» воспевали Романтику и Дорогу, но сами оставались в столице, они определили свой мир, они

строили его на бумаге, на холсте, на сцене, на экране. Он был очень похож на настоящий, но сохранял все черты идеального романтика. Вот почему П. Вайль и А. Генис заметили, что «...сами 60-е были литературным произведением»<sup>206</sup>.

Уральские художники, вслед за московскими, принялись осваивать новую поэтику, изобразительный язык. «Сплавщики» (1959) Е. Гудина, «Рыбаки» и «Геологи» (1963) пермяка В. Мальцева, «Геологи» (нач. 1960-х) О. Бернгарда, другие картины уральцев были еще во многом связаны с традиционной живописью, но в них уже ощущалось дыхание другого времени, появившаяся у художников возможность экспериментировать, пробовать себя в иной манере.

Тематизм «сурового стиля» вряд ли мог представляться для уральских живописцев чем-то необычным и экзотическим. Рабочие и строители (бетонщики, сварщики, монтажники) и раньше неизменно были персонажами их картин. Свой всегда был у них Север (Полярный Урал), хватало тайги и гигантских промышленныхстроек. Важнее для уральцев оказалось начавшееся обновление художественной системы, языка советской живописи.

«Суровый стиль», разрушая художественные стереотипы, менял оптику, видение привычных образов и сюжетных мотивов. Постепенно приходило понимание того, что поиск стилистическими художниками новых выразительных средств – это поиск жизненной правды. Чем больше новый изобразительный язык обнаруживал серьезность этих претензий, тем сильнее захватывал уральских художников общий процесс постижения этой Правды времени. Им оказались близки и пафос утверждения чистоты принципов социализма, и развернувшаяся борьба за социальную справедливость, и культ рабочего человека, создаваемый современным изобразительным искусством.

Не случайно ряд произведений уральских художников, созданных именно в этот период, получают всесоюзную извест-

---

<sup>206</sup> Торунова Г.М. Мифология шестидесятников. URL: [http://www.ssu.samara.ru/campus/RIO/Lit3wave/1\\_2.htm](http://www.ssu.samara.ru/campus/RIO/Lit3wave/1_2.htm) (дата обращения 15.10.2004)

ность, становятся явлениями представляющими «суровый стиль» в советском искусстве. Более того, уральские художники, словно испытывая открывшиеся возможности, пошли еще дальше, не желая делать исключение для каких-либо тем. Например, активно обратились к разработке историко-революционному жанру и святая святых – лениниане.

Для шестидесятников вообще характерно было обостренное отношение к истории революции и гражданской войны. В большевистской революции видели, прежде всего, эпоху романтической веры и чистоты, беззаветного отстаивания идеалов и кавалерийских атак. Шестидесятники пытались через время восстановить непосредственную преемственную связь с революцией, события которой превращались в важнейшую часть современности, сегодняшнего дня (говорили, что новости тогда искали не в свежих газетах, а в стенографических отчетах 30-летней давности). Казалось, что обретение исторической правды явится опорой обновления социализма, будет способствовать овладению энергией истории, вернет советскому обществу чувство обладания исторической инициативой.

В ходе праздничной подготовки страны к 50-летию революции (и следующего за ним 100-летию Ленина) на Урале, как и повсюду, по-прежнему строго исполнялся весь список традиционных мероприятий: выходят воспоминания старых большевиков – «ленинской гвардии Урала», снимаются фильмы о «героических подвигах» Блюхера, Малышева и А.Валека, создаются (и будут создаваться) живописные полотна вроде «Надеждинские ходки у Ленина», а в свердловском оперном театре ставится опера «Товарищ Андрей».

На таком фоне настоящим потрясением стало появление картины Г. Мосина и М. Брусиловского «1918-й», демонстративно порывавшей с допущенными способами изображения данной темы. Вокруг картины сразу завязалась ожесточенная дискуссия. Появлению картины на выставках (зональной «Урал социалистический» (1964), всесоюзной «На страже мира» (1965)



в Москве) предшествовала серьезная борьба, потребовавшая от уральских художников стойкости и мужества<sup>207</sup>.

Фигура Ленина, возвышающаяся на затянутом кумачом деревянном помосте, словно вознесена над Красной площадью, митингующими и зрителями картины. Фоном оратору служит грозовое небо и полошащиеся на ветру красные знамена. В напряженной, как бы сдерживающей прорывающуюся энергию, позе Ленина, суровом, почти яростном выражении его лица<sup>208</sup>, сжатых кулаках выражение тех тяжелых слов, которые он с силой бросает в массу. Во всем облике вождя непреклонная решимость и готовность идти до конца. Так полководцы, посылая свои армии на смертный бой, требуют от солдат быть беспощадными к врагам.

Весь образный строй картины усиливает, концентрирует это впечатление. Подробности, способные «приземлить» происходящее, придать ему вид жанровой композиции, связать с одним конкретным событием опущены. Полыхающий кроваво-красный цвет пытается и не может поглотить темные и «стальные» силуэты Ленина и стоящих отдельной группой его соратников. В кажущейся статичности фигур – самозабвенная решимость этих людей; в четкой ритмичности композиции – вызов стихии, подчиняемой их непреклонной воле. (Только та революция чего-либо стоит, которая умеет защищаться!)

Достаточно вспомнить незыблемо утвердившийся, начиная с картин И. Бродского, благостный стиль изоленинианы, чтобы представить оглушительное воздействие, производимое на современников работой Мосина и Брусиловского. При этом сами художники искренне верили в правоту революции, стремясь скорее создать, как позже стали писать искусствоведы,

---

<sup>207</sup> Затем картина экспонировалась на всемирном Биеннале (1965) в Венеции и выставке в ГДР (1967). А после всего этого была «сослана» в Волгоградский музей.

<sup>208</sup> «Это не лицо, а какое-то рыло!» – кричал перед картиной один из охранителей традиционной ленинианы из правления Союза художников СССР (местными силами по этому поводу было организовано письмо старых большевиков, утверждавших, что Ленин изображен *не так*).

страстную героическую «поэму о революции»<sup>209</sup>. Отличие уральских художников заключалось в том, что они предприняли честную и бескомпромиссную попытку представить, что должно было означать в реальных условиях эта, пусть исторически оправданная, правота одной части общества (его революционного авангарда) перед остальными.

Это позволило авторам картины выразить основную коллизию и логику революции глубже и полнее, чем они сами могли предположить на тот момент. Среди всего того наивно-романтического, что было сказано и спето шестидесятниками о «комиссарах в пыльных шлемах» уральские художники сумели приблизиться к исторической правде ближе, чем кто-либо иной. Благодаря этому картина Г. Мосина и М. Брусиловского «1918-й», опередив время, отделилась от их авторов и начала самостоятельную жизнь<sup>210</sup>.

Подобное же можно было бы сказать и о другой работе уральцев – скульптурной композиции «1929 год. Межи перепавханы», созданной в конце 1950-х годов Львом Головницким. Для молодого челябинского скульптора история первых десятилетий советской власти были постоянным предметом творческого осмысления, дающим материал для поиска героикоромантических образов<sup>211</sup>.

---

<sup>209</sup> В этом не позволяют усомниться и другие работы художников такие, как «Похороны жертв революции» (1959), «Политические. 1905 год» (1964) Г. Мосина, «Красные командиры времен гражданской войны на Урале» (1969), «На Колчака» (написанные в соавторстве с М. Брусиловским).

<sup>210</sup> Если в 1960-е годы одним из лейтмотивов была известная мысль о том, что «революцию в белых перчатках не делают», то в 1990-е годы новым явилось лишь то, что, как открылось, в буквальной ленинской интерпретации это выражение имело следующий вид: «Как же можно совершить революцию без расстрелов?!»

<sup>211</sup> «Орленок» Головницкого – памятник, посвященный юным героям революции и гражданской войны на Урале – был представлен в 1957 г. на Всесоюзной художественной выставке в Москве. (В станковом варианте «Орленок» экспонировался на всемирных выставках – «Экспо» в Брюсселе и Монреале). Позже скульптором были выполнены другие работы, посвященные начальному периоду советской истории («Два-

Многофигурная композиция «Межи перепаханы», посвященная коллективизации. Она представляет собой как бы единый пластический монолит, заданный одним тяжелым ритмом. Центральной фигурой композиции стал рабочий. Он выступает вперед, держа на руках безжизненное тело убитого кулаками молодого тракториста. Несколько на задний план кажутся отодвинутыми родители погибшего: старик-крестьянин прижал к груди жену, которая не в силах вынести полученный удар. Открытый драматизм происходящего трактуется скульптором как кульминация столкновения самых разных смысловых планов человеческого бытия: исторического, личного, общественного, экзистенциального.

В отличие от поглощенных своим горем крестьян рабочий приковывает к себе внимание своей заряженностью к действию. Во всем его облике, в выражении лица боль переплавляется в гнев и ярость. Для него случившееся – часть той непримиримой борьбы, которая ведется с классовыми врагами. Яростный испепеляющий взгляд рабочего несет им обещание беспощадности. Начатое «социалистическое преобразование» деревни будет доведено до конца!

Абсолютная убежденность героя-рабочего в правоте своего дела – это убежденность самого автора композиции. Но отстаивая безусловную для него историческую оправданность перелома в крестьянской жизни скульптор, оставаясь честным перед своей совестью, не может не видеть другого. В «Межах перепаханных» рабочий представляет собой ту силу, которая вламывалась, врзалась в жизнь русской деревни, ломая ее на корню. Стремление железной рукой гнать к счастью тех, кто еще не видит известного героя пути, не готов разделить его убежденность на деле приводит к новым страданиям, увеличивая человеческое горе.

Жертвы оправдывались интересами построения идеального будущего, а следовательно все действующие лица коллективизации оказывались в ожидании суда истории. Будущее должно было сделать окончательно ясным: нужна ли была такая

---

дцатые годы» (1967), цикл «Гимн борцам» (1969).

модернизация деревни, были ли противившиеся ей крестьяне врагами и так далее. От этого в конечном итоге зависело понимание того, что воодушевляла героя на борьбу: вера или фанатизм.

Заслуга Головницкого состояла в том, что в нем навязанное понимание коллективизации не могло заглушить подлинного сострадания скульптора к не проходящей народной боли. Поэтому его произведение вопреки позиции самого скульптора, его симпатиям, давало возможность ставить вопрос о противоречиях советской истории, о цене достижений советской власти, оставаясь открытым для нового прочтения в меняющихся исторических контекстах<sup>212</sup>.

Борьба за расширение зоны допущенной свободы в 1960-е годы коснулась не только тех моментов в советской действительности, которые имели прямое идеологическое и политическое звучание. Принципиальное значение приобрело для шестидесятников отстаивание права на свободу творчества, права художника на самовыражение. Борьба развернулась вокруг понимания подлинной природы искусства, допустимости условности в эстетике художественного реализма, возможности существования многообразия творческих манер и стилей. За этим стремлением к обновлению художественной системы советского искусства стояло настойчивое стремление молодых художников противопоставить прежней картине сталинской эпохи, сформированной нормативным искусством, свое новое восприятие мира.

События, разворачивавшиеся на Урале, в Свердловске, и в эпицентре столичной художественной жизни непосредственным образом связывало несколько лет творчество Эрнста Неизвестного. В связи с усиливавшимися в Москве обвинениями скульптора в «формализме», он в 1956-1957 годах возвращается в родной Свердловск. Здесь он работал на заводе «Металлист» учеником литейщика, литейщиком, продолжая заниматься

---

<sup>212</sup> В 1960 году скульптурная композиция «1929 год. Межи перепаханы» Л.Головницкого была выдвинута на соискание Ленинской премии, вошла в собрание Государственного Русского музея.

скульптурой (делая отливки из бронзы во время работы в ночную смену).

Начинал Неизвестный в 1940-1950-ые годы с почти классических по духу работ<sup>213</sup>. В реалистической, и даже отчасти академической манере выполнены и работы, созданные им в этот период в Свердловске. В то же время скульптор внимательно изучал опыт русского и мирового авангарда, абстрактного искусства. В своих экспериментах с формой он искал новые возможности и способы для выражения волновавших его идей. Пластика его произведений становится все более экспрессивной, повышено динамичной, деформирующей, как бы взрывающей изнутри привычные формы. Главной темой художника становится, как было замечено, «человек, страдающий, борющийся, сомневающийся, побеждающий и побежденный». А произведения Неизвестного становятся все менее похожи на официальное искусство тех лет.

«Апофеозом» долго назревавшего конфликта с властью стало произошедшее в декабре 1962 года на открытии выставки, посвященной 30-летию МОСХа в Манеже, столкновение Неизвестного с Хрущевым, когда последний обвинил скульптора в том, что он «проедает народные деньги, а производит д\*\*\*», что его искусство не понятно и ненужно народу. Вскоре после этого, отвечая на обвинения в том, что он своим «экспериментаторством» в пластике, деформациями форм просто маскирует свое неумение работать в реалистической манере, Неизвестный в абсолютно жизнеподобной манере вылепил мускулистого сталевара в кожаном фартуке, выливающего из ковша сталь в форму.

Среди всего того из недавнего прошлого страны, что подверглось пересмотру и переоценки особое напряженное внимание оказалось привлечено к Великой Отечественной войне. Война начинает все больше осмысляться как величайшая народная трагедия и народный подвиг. Ее характер, ее ход оказываются не сводимы к «десяти сталинским ударам».

---

<sup>213</sup> «Торс» (1949), являющийся его студенческой работой, был приобретен Третьяковской галереей, демонстрировался на Международной выставке во время Всемирного московского молодежного Фестиваля 1957 года и был отмечен бронзовой медалью.

С появлением известных произведений Шолохова и Симонова была связана попытка начать разговор о человеке на войне, показать ту войну, которую вел народ. Пока еще не сложились новые определения и официальные оценки, в советской литературе и кино на некоторое время возникли героимальчишки, на долю которых выпало отстаивать страну (вспомним хотя бы кинофильм «Баллада о солдате»).

Многие уральские художники тоже были всерьез захвачены этим потоком. Войну изображали даже те, кто в дальнейшем крайне редко будет обращаться к жанровой живописью (например, пейзажист Е. Гудин пишет картины «К своим», «Солдатки. В годы войны», а пермяк Е. Широков создает сюжетно-тематические картины «Освобождение», «Хлеб – фронту» и другие). Среди них несколько особняком стоят работы М. Брусиловского «В снаряжном цехе» (1963) и «Урал. 1942 год» (1965-1973), представляющие собой, как это ни странно, редкую попытку в уральской живописи, без пафоса, сдержанно, но со всей искренностью рассказать о тех, кто своим трудом в тылу, на уральских заводах сделал возможным Победу и о том, какой ценой она далась.

Картина Брусиловского «Урал. 1942 год» не содержала прямого развернутого повествования о тяжелом труде, невзгодах и лишениях, выпавших на долю людей в тылу. Художник избрал другой путь. На холсте представлена группа женщин шагающих плотной группой на фоне заводов. Женские фигуры в огромных мужских бушлатах, рабочей спецодежде, громадных рукавицах заполняют все пространство картины. Зритель должен физически ощутить, что не просто женские тела заключены в эти чужие для них почти скафандры, но кажется, женские души вонзили в чужеродную для них среду непосильных, неподъемных мужских дел и обязанностей.

Все фигуры сливаются в единую массу, различны только женские лица, сохраняющие индивидуальность. Встречающаяся красота и утонченность вызывает здесь не восхищение, а тревогу – такая легко может истаять, исчезнуть, надорваться в своей готовности идти до конца, по сравнению с теми, более земными, кто принимает происходящее проще, покоряясь неизбежному. Но все они: старшие и молодые, красивые и дурнушки поддер-

живают друг друга, черпая силы, в своем единстве, в сознании общей доли и общей ответственности.

Монохромность аскетичного колорита, сдавленность внутреннего пространства картины, лишённого воздуха, неба, горизонта только подчеркивают неестественность, вынужденность их существования. Время словно остановилось, день стал неотличим от ночи. Жизнь превратилась в монотонные тяжелые будни, требующие от каждой из женщин самоотречения, отказа от себя.

Что-то сорвалось, сдвинулось с места в этом мире, перепуталось местами. Женщины оказались на месте мужчин. И этот съехавший с привычного круга мир уперся всей своей тяжестью в этих женщин, удерживаемый от падения в хаос их волей, стойкостью, мужеством и верой. В упрямой твердости их шага, их внутреннем спаянности и родстве поселена та особая женская сила, которая не только позволяла выстоять им сами, но еще вдохновляла мужчин на борьбу, вселяя в них уверенность в победе.

Однако скоро в произведениях о войне верх взяла другая тенденция. Партийная власть сумела вовремя оценить то цементирующую роль, которую для советского общества могла сыграть память о войне. Победа все больше стала представлять в качестве фундамента сегодняшней советской действительности. Перед священной памятью о пролитой крови, о солдатах, отдавших свои жизни, об объединивших всех народной беде неуместным казались вопросы о причинах трагедии начального периода войны, преступлениях сталинского режима перед народом, чудовищной цене, которой была оплачена победа. Именно в 60-ые годы война превращается в часть советской истории, фронтовики – в заслуженных ветеранов. Формируется традиция пышных победных парадов.

С другой стороны, подвиг, признанный за народом, стал опорой его самоуважения, которого не давали отношения с властью и государством. Все прошедшие войну и выжившие получили право, чтобы к ним относились как к героям. И они хотели чувствовать себя героями, победителями несмотря ни на что! Это придавало им силы продолжать жить.

Победам фронта должен был соответствовать подвиг тыла. Именно в этот период поэтическая строчка «Урал – опорный край державы» превращается в законченную формулу, всецело определяющую характер и роль участия Урала в войне, его вклад в победу. На рубеже 50-60-х годов на Урале, в Свердловске появляется много бюстов, памятников летчикам, танкистам, добровольцам. Был воздвигнут памятник уралмашевцам, погибшим на фронте, а один из челябинских скульпторов увековечил в скульптуре подвиг матери-партизанки.

Но где же памятники тем, кто приближал Победу героическим трудом в тылу, на Урале?.. Где памятники женщинам-металлургам, рядовым колхозницам, 14-15-летним мальчишкам и девчонкам, простоявшим за станками все долгие годы войны. Очевидно, что война, которую вели здесь в тылу женщины и подростки, не вписывалась в общую картину того, как «могучий Урал ковал Победу», составляющей обязательную составную часть нового единого представления о Победе.

Наступят и будут отмечены новые и новые годовщины и юбилее со дня Победы, но сложившееся положение вещей не претерпит изменений. Это позволяет судить о том, насколько формула «Урал – опорный край державы» выражала действительный подвиг уральцев, а насколько скрыла, заслонила его собой. Впрочем, она эта формула, была обращена скорее к сегодняшнему дню края, примеряя уральцев с существующей действительностью, нежели заключала в себе память об Урале в войне.

Логичным было бы предположить, что восстановление связи времен в чем-то даже скорее могло произойти на почве местной уральской истории, так или иначе хранящей «память места», живые воспоминания, обрывки чьих-то конкретных биографий. На практике же оказалось, что завалы на этом пути, созданные сталинской эпохой, гораздо значительней и непроходимей, чем можно было ожидать.

Вот как, например, вспоминал свои юношеские попытки в 60-е годы «обрести Пермь», пробиться к досоветской истории города писатель Анатолий Королев: «Пермь стала уже проступать через руины, развалины, через какие-то раны. Вдруг доносится эхо, что, кажется, здесь был расстрелян наш последний



официальный император Михаил Романов (о Дягилеве мы еще ничего не знали, какой Дягилев?), что тут Борис Пасгернак когда-то находился в изгнании, в ссылке. Мы тогда не очень представляли, что нет, он был здесь по своей собственной воле, жил во Всеволодо-Вильве, описал в романе наш город под именем Юртин и в прелестной повести «Детство Люверс», мы опять же этого ничего не знали. <...>

Я вдруг узнал, что здесь был Чехов когда-то, которого не узнали и приняли за Горького. И здесь проходило, кажется, действие «Трех сестер». <...> А постепенно через университет, когда ответственность начала вырастать, мы узнали, что усыпальницу Каменских, возможно, расписывал Рерих, а Нестеров делал иконостас. Все это через искусство, через Рериха, которого я очень любил, вдруг стало нашей собственной реальностью. <...>

Я стал думать о Перми внимательно. Тут же столкнулся с тем, что тоже должен добывать пермское из псевдо-, из фальсифицированной пермской истории. <...> Я столкнулся с тем, что меня окружает какое-то фальшивое Прикамье советское, какая-то Камская ГЭС, с каким-то самым длинным в мире шлюзом, хотя известно даже самому маленькому школьнику, что шлюз должен быть как можно короче. <...> В документах, в свидетельствах, в истории я не находил ничего того, о чем я смутно начинал догадываться. Ни трагической истории этого края, ни красоты Перми времен модерна, ни оживленной жизни Перми перед революцией. <...> Как только я попытался проникнуть через письменные памятники истории Перми, я тут же получил отпор полный»<sup>214</sup>.

Не следует упускать из виду противоречивость существовавшего отношения к культурной традиции, наследию прошлого в широком смысле. В 1959-1963 годах, по инициативе Хрущева была развернута последняя крупная антирелигиозная кампания, в ходе которой было закрыто 2/3 открытых в стране в послевоенные периоды церквей. Особенность этой кампании заключалась в том, что официальной пропагандой акцент в ней делался не на идейном, мировоззренческом противостоянии с

---

<sup>214</sup> Королев А. Мои шестидесятые// Искусство Перми в культурном пространстве России... С.349 – 350.

православной Церковью, а на несовместимости религии с современностью, наукой, задачами строительства коммунизма. Православие третирувалось как «пережиток прошлого», некий атавизм.

В Свердловске в эти годы после организованной властями провокации была вновь закрыта Всехсвятская церковь (в ней располагалась мастерская треста похоронного обслуживания, а в алтаре был оборудован туалет), так же закрыта была синагога и снесено ещё сохранявшееся здание католического костёла. Продолжалась ликвидация старых городских кладбищ. Закрытию подверглись Ивановское и Михайловское кладбища (а лютеранское и еврейское были снесены). В 1974 году неожиданно без особых причин была взорвана каменная Вознесенская церковь в Нижне-Исетске. Властями города обсуждался вопрос о сносе других из немногих ещё остававшихся в столице Урала храмов.

Проблема заключалась в том, что не только религии, но и собственно «уральской старине», горнозаводскому Уралу было отказано в признании исторической ценности. Промышленные «объекты» не обладали достоинствами культурных памятников. Они выглядели рудиментами в борьбе за технический прогресс, воспринимались в качестве примет того самого «отсталого демидовского Урала», от которых хотелось всеми силами поскорее избавиться. В результате разрушению подверглось то, что впоследствии могло бы приобрести статус «индустриального наследия» мирового значения.

«В 1954 году, пока Чермозский завод, принадлежавший княгине Абамелек-Лазаревой, не ушел навсегда под воду, я приехал с экспедицией областного краеведческого музея, чтобы запечатлеть его, дабы сохранить для истории, – писал пермский пейзажист А. Н. Тумбасов. – Меня больше всего привели в изумление громоздкие молоты в листовом цехе, будто ископаемые мамонты. Эти диковинные молоты, насаженные на березовые кряжистые рычаги, вздымались и бухали – вырабатывая, как изначально, качественное листовое железо. Старик-завод хлябко громыхал днем и ночью, словно уставший и страдающий одышкой, доживая свой век.

Странно было, когда, примчавшись к Чермозскому бере-

гу через несколько лет, я увидел – вместо завода плескались волны. Такая же участь постигла Пожвинский, Майкорский, Добрянский – старые уральские заводы»<sup>215</sup>.

Ближе к концу 1960-х годов официально история Урала, «выправленная» с «классово-выверенных» идеологических позиций, постепенно принимала окончательный вид схемы:

начало активного освоение русскими Урала с конца XVI века после похода дружин Ермака в Сибирь – открытие «народными рудознатцами» богатств подземных кладовых уральских гор, когда по восточному склону Уральского хребта поднялись «заводские трубы и копры, в каменную глубь вгрызлись шахты и рудники» – закладка в 1723 году на реке Исети Екатеринбурга, ставшего центром горнозаводского края – создание в 1904 году Уральской областной организации РСДРП, которую возглавил пламенный революционер. Пролетариат Урала стал «оплотом большевизма», надежной опорой ленинской партии – взятие после Великого Октября власти трудящимися, отстоявшими ее в жестоких боях с колчаковщиной и иностранными интервентами – начало великого похода за социалистическое переустройство края, возведение известных всей стране гиганты индустрии – превращение Урала в «опорный край державы», ставшего в годы Великой Отечественной войны ее главным арсеналом.

Все это, тем не менее, не могло заглушить появление интереса к дореволюционной уральской истории, оживления краеведческого движения. Признание за Уралом, как и другими регионами, права на собственное историческое прошлое, было знаком демократизации и либерализации политического порядка в стране. Советское общество испытывало потребность в поиске новых «опорных точек», и преодоление острого чувства того, что «мы живем, под собою не чуя страны», становилось необходимой частью процесса внутреннего обновления.

Событием должен был стать выход на экраны в 1973 году художественного кинофильма режиссера Я.Лапшина «Приваловские миллионы». Как показало время, фильм, действи-

---

<sup>215</sup> Тумбасов А. Оглянувшись – вспоминаю// Искусство Перми в культурном пространстве России... С.303 – 304.

тельно, превратился в «визитную карточку» Свердловской киностудии. Это заставляет, оставив в стороне художественные достоинства киноленты, игру актеров, критически отнестись к тому образу Урала, его истории, которое было в ней представлено.

С самого начала следует признать, что, несмотря на присутствующие в фильме декларации о богатстве «страны Урал», талантливости уральских рабочих, видовых картин могучих уральских «кряжей» и бескрайних «далей», само изображение края осталось по-советски традиционным. Это образ дремучего медвежьего угла, бесконечно удаленного от столиц и центров просвещения. Здесь от века царствуют произвол заводоуправленцев, граблящих рабочих, самодурство купечества (фильм начинается со сцен продолжающейся третий месяц свадьбы сына купца Каннуникова), мелочные интриги провинциальных чиновников, воровство опекунов. Семейные тайны и возникшие состояния замешаны тут на крови и преступлениях.

Петербургско-заграничный облик Сергея Привалова, возвращающегося в родные места, лишь подчеркивает дикость местных нравов, жизни представляющей собой гремучую смесь архаических порядков, которых придерживаются бородатые «хозяева жизни» (вчерашние мужики), и жалких претензий здешней «образованной» публики. Противостоят этому миру обездоленные и угнетенные рабочие приваловских заводов, «полыхающие классовой ненавистью» к своим угнетателям. Чуть ли не в народное восстание превращается торжественная встреча Привалова, приехавшего на один из заводов.

Понятно, что в таких условиях прекраснотушные мечты Привалова об улучшении жизни народа, изменении положения на заводах выглядят абсолютно утопичными, изначально обреченными на неудачу (так же как очевидным видится исход борьбы, разворачивающей вокруг прав на приваловское наследство). Источник идеализма героя фильма – превращающий его в «лишнего человека», невеста откуда явившегося в это «темное царство» – коренится в представлении, что движущей силой перемен в крае призваны стать сами заводчики, что они нуждаются в позитивном примере, что следует взывать к их нравственным чувствам.

Для зрителей кинокартины совершенно ясно, что «изменение жизни» имеет только один смысл – «освобождение трудящихся». Это освобождение может быть делом только самих рабочих. Заслуга демократически настроенные «новых людей», таких как Лоскутов (в исполнении И.Ясуловича, создающего на экране узнаваемый типаж), Надя Бахарева в том, что они помогают становлению классового самосознания рабочих. Путь революционной борьбы в исторической перспективе является, повторяют известный тезис авторы фильма, единственно подлинным путем «освобождения» Урала!

Насколько такой взгляд соответствовал позиции самого Мамин-Сибиряка?

Писатель видел отличие Урала от Центральной России (что не было понято современной ему критикой) в сохранявшемся в крае нравственном здравьи и единстве народного духа. Мамин-Сибиряк не давал читателю забыть о том, что нынешние уральские миллионщики – это вчерашние разбогатевшие мастеровые, лавочники, крестьяне. Аморальность их существования состояла, по мнению писателя, в его эгоизме, в отношении к «чисто национальным богатствам» как к средству исключительно личной наживы<sup>216</sup>.

Неправедность жизни этих людей Мамин-Сибиряк понимает как угрозу коррозии единого национального духа, «порчи» национального характера. Именно нарушение нравственного закона, циничное попрание интересов национального целого становится в «Приваловских миллионах» причиной саморазрушения «хозяев жизни» и источником стагнации развития края.

В тяжелой ситуации самого Привалова спасает от отчаяния его связь с народным духом. Упоминание о подобной «связи» в данном случае не является привычной «фигурой речи» (так же, как само наличие такой связи не относится к особым личным заслугам героя). Не связано оно и с какими-либо его умозрительными идеями или идеологическими установками.

---

<sup>216</sup> Этот вопрос, поставленный в острой форме Маминым-Сибиряком, составлял и продолжает составлять одну из главных тем уральской истории.

Разговор идет о фактическом состоянии, о непосредственном живом чувстве героя романа, природе его личности.

И это тоже проявление своего рода «наследственности» (в Привалове, по замечанию Мамина, «хорошая кровь»). Привыкший к роскоши, наследник огромного состояния, выпускник Петербургского университета он внутреннее ощущает себя здесь, на Урале частью народа. Именно этим прежде всего продиктовано его стремление к соучастию в народной судьбе. В этом он ощущает нравственную опору, позволяющую ему в одиночку плыть против течения.

Напротив, в фильме Лапшина нет и намека на созидательную роль первых уральских фундаторов, на исторические закономерности и особенности развития края, так занимавшие Мамин-Сибиряка, на внутренние духовные силы Урала (старобрядческие бороды здесь лишь символ отсталости и невежества). Коренные уральские типы, их сила, мощь, энергия, воля, страстность отмечены в фильме только со знаком минус.

Неуместным кажется и разговор о каком-то нравственном падении заводчиков. Они плохи, что называется, по определению как представители «эксплуататорского класса».<sup>217</sup> То, что Сергей Привалов принимает за любовь на самом деле всего лишь ловкая комбинация опекунов. Несчастная семейная жизнь героя в этих условиях становится лишь последним толчком, безжалостно разрушающим карточные домики его мечтаний.

Чем более убедительны создатели фильма, тем сильнее хочется бежать из этого удушливого, непросветленного, косного

---

<sup>217</sup> Исправить это впечатление и показать неоднозначность характера главных уральских заводчиков режиссер попытается в другом, снятом десятилетием позже мрачном и даже каком-то депрессивном фильме «Демидовы». Сначала Акинфий (в исполнении Е. Евстигнеева), а потом Никита Демидов (В. Спиридонов) будут весь фильм метаться, раздираемые непрекращающимися внутренними борениями между патриотизмом, служением России и собственным корыстолюбием. Но остающееся главное условие – непременно продемонстрировать обреченность в исторической перспективе героя-заводовладельца – сведет все усилия режиссера достичь исторической и психологической достоверности на нет.

мира. Сознание это тем более болезненно, что в «Приваловских миллионах» Я.Лапшина присутствуют аллюзии, хорошо узнаваемые для уральцев приметы: Харитоновский дом, паперть Ивановской церкви, городские улицы. Все это оказывается частью какого-то уродливого прошлого, к которому уральские зрители вынуждены как-то относиться только потому, что оно «свое».

В тот момент, когда нуждавшееся в поддержке уральское сознание заново искало возможности опереться на местную историческую традицию, вернуть себе историческое предание, с надеждой обнаружить затаенное до времени главное знание о самом, ему словно дали отмашку: напрасно, в уральской истории нечего искать!

Воспроизведенный теперь и в игровом кино такой образ уральской истории не мог вызвать особых возражений, ибо он, казалось, существовал всегда, по крайней мере, в литературе и искусстве (взять хотя бы известный роман Е. Федорова «Каменный пояс»). Освоение Урала, «петровская индустриализация» изображались как надсадное строительство Завода, основанное на всевластии и «зверствах» Демидовых, беспощадной эксплуатации рабочих, превращавших край и его горную столицу в «цитадель крепостничества». В произведениях уральских композиторов десятилетиями варьировалась центральная тема «седой Урал» – «могучий край», тоже можно было бы сказать и об изобразительном искусстве.

К счастью, невозможно было игнорировать другую линию, осененную и оберегаемую именем П. П. Бажова, его признанным авторитетом. Она эта линия в искусстве утверждала одухотворенную красоту, творческую силу Урала, не позволяла до конца забыть о его Тайне. Пусть все это было втиснуто в рамки рассуждений о талантливости народа, «трудотворчестве», представлено в сказочном ореоле.

Это начало, присутствующее в уральском сознании, задавало несколько иной взгляд на «исторический Урал», снова и снова призывало к попыткам увидеть его реальность изнутри, сквозь духовный мир прежних уральцев. Двигаться в указываемом направлении можно было не иначе, как оставаясь на узкой грани между сказочностью и исторической конкретикой, опира-

ясь на творческое воображение и логику социальности. Именно этими чертами в первую очередь отличалось большое полотно «Сказ об Урале», написанное Геннадием Мосиным в 1967 году.

Картина представляет собой как будто бы групповой портрет собранных вместе воображением художника, уральских мастеровых, горных рабочих, старателей и тех замечательных умельцев, кто составил славу уральских художественных промыслов. Изображение уральской истории как поколений мастеров одновременно заключает в себе и повествование о «жизненном цикле» вообще, о судьбе каждого отдельного человека: с детства до старости. В этом состоит один из центральных контрапунктов произведения.

Картина Мосина могла бы, кажется, перерасти в «поэму об Урале», если видеть только узнаваемые приметы-символы облика и творчества уральских камнерезов, ювелиров, каслинских литейщиков, особенно одухотворенное самозабвенное лицо юного оружейника. Но такому представлению сопротивляется присутствие в картине могучего, но уже ссутулившегося богатыря, тяжело опирающегося на кайло, изрубленного работой в шахте сидящего старика. От этого еще более незащищенной и хрупкой, словно льдинка выглядит в картине фигурка мальчика, возникает тревога за судьбу девушки, провожающей (или ожидающей) своего суженного.

Не прочтешь радости ни в одном из лиц, как будто углубленных в тяжелые раздумья, красноречиво говорят о жизненном уделе героев разбитые работой руки, вызов затаен во взгляде «пугачевского» вида уральца, среди мастеровых с опущенными глазами он как вырвавшаяся искра могущего вспыхнуть костра. Эта подчеркнутая острота социальных характеристик в контексте всей картины давала повод искусствоведам выделять в ней в качестве центральной различные идеи. Для кого-то это рассказ «о рабском, каторжном труде, о судьбах людей старого демидовского Урала, осваивавших эту суровую землю», другие видели в ней прежде всего «утверждение духовной силы народа, его уверенности в своем праве на жизнь».

Думается, причина известной противоречивости восприятия работы Мосина кроется в том, что в своеобразной «исторической фотографии», зафиксированной внутренним взором ху-



дожника, словно бы оборванной осталась важная часть. Художник показал неведомое «мужицкое царство», где при четких социальных характеристиках персонажей отсутствуют исторические признаки конкретной организации жизни, ее структурированности, движущей силы. Вроде бы предполагается, что знание всего этого должно быть заложено в историческом сознании самих зрителей.

Хотя сам Геннадий Мосин стремился, наверное, к другому. Скорее всего, он хотел сделать свое повествование об Урале более полным, объемным, может быть, более «историческим» (рассказывают, что художник собирался написать новый вариант картины и назвать его «Урал Демидовский»). С другой стороны, рассматриваемая картина в силу ощущающейся недосказанности приобрела свои особенные качества, какую-то притягательную таинственность и загадочность.

Таинственность присутствует во всем: в отсутствии общего действия, царящей в картине тишине (точнее беззвучности), плавности ритмов, подчеркивающих условность и вневременной характер сцены, в величественном спокойствии гор, покрытых красноватыми и темно-зелеными лесами, говорящем характере каждой из деталей, воспринимаемых в их символическом смысле. При той полноте ощущения красоты Урала, искренней любви и сострадания художника к своим героям главным в картине становится некий внутренний диссонанс между разлитой на полотне гармонией и безрадостностью тяжелой жизни людей, внутренне, в своем духовном облике абсолютно соответствующих, совпадающих с величием окружающего мира.

Следуя этой мысли, можно обнаружить, что картина раскрывается вдруг как пронзительная и глубокая «дума» об «уральском счастье». Поиск счастья во всегда связан – о чем свидетельствует циклический характер движения времени в картине, постоянно возвращающий все к началу – с вечным мучительным поиском смысла человеческого существования. В чем оно: в труде, красоте, творчестве, свободе?

Безусловно, одно – этот поиск должен простираться дальше решения вопросов политики и власти, социальной справедливости, ибо конец человеческой жизни оказывается один. Имея в виду подчеркиваемую художником духовную, творче-

скую силу его героев представляется, что их действительное освобождение может прийти как прозрение, разгадка тайны всего сущего.

Несмотря на то, что художнику не удалось преодолеть внутреннюю противоречивость «Сказа об Урале», следует признать, что Г. Мосин продвинул понимание уральской истории к той черте, за которой могло последовать ее принципиальное обновление. Правда, точнее было бы сказать, что он вернул все к изначальной точке, сумев отсечь те напластования, выдумки и откровенные искажения, возникшие за предшествующие десятилетия в советской историографии.

Картина Мосина скорее ставила вопросы. Словно ожидая ответа, с холста вопрошали сами ее герои, требуя от потомков, чтобы они были не мельче их, если хотят быть достойными своей истории. От современного зрителя зависела разгадки тайны существования героев, которая избавила бы их самих от немоты и окаменелости, чтобы уральская история ожила и превратилась вновь в движение времени, указывая настоящему путь в будущее.

«Суровый стиль» в изобразительном искусстве Урала оказался больше, чем отдельным кратким эпизодом в его эволюции. В творчестве уральских художников он охватил все жанры, способствовал обновлению пластического языка, всей живописной системы уральского искусства, позволил ему обрести собственную поэтику, образный строй, расширил круг тем. Этот широкий поиск отвечал потребностям 1960-х годов в обретении нового чувства жизни. Хотя в известной мере, верно и то, что новое ощущение жизни возникало в работах «сурового стиля» как следствие изменений в пластическом языке и образном строе произведений живописцев. Вся эта новая художественная выразительность стала органичным средством, раскрывающим их мироощущение, кровную связь со своей землей.

Поиск путей обновления пластического языка живописи на рубеже 1950-1960-х годов начинается (особенно в провинции) прежде всего в пейзаже. Но художникам требовался толчок, новизна впечатлений. Вслед за москвичами уральские пейзажисты отправляются в Заполярье, Красноярский край, на Алтай, в Приморье. Постепенно все более очевидным становится

то, что конечным результатом их поездок становится новое более внимательное и глубокое отношение к природе и жизни уральской земли.

Страстный интерес к своему краю объединил молодых пермских пейзажистов А. Тумбасова, А. Репина, И. Борисова, К. Собакина, писавших свои этюды на Приполярном Урале и Вишере, Колве и Печоре, промышленных центрах области. Активно работали в этом направлении свердловские пейзажисты Е. Гудин, Н. Засыпкин, Н. Чесноков, А. Заусаев и другие. Однако, наиболее принципиальный характер, определивший во многом все их дальнейшее творчество, приобрели поиски Евгения Гудина, в Перми – Александра Репина.

Жизненные пути художников не пересекались, тем показательней представляется общность их творческих устремлений. 1960-е годы стали для того и другого годами напряженных исканий и экспериментов. Хотя оба начинали как продолжатели традиций русского лирического пейзажа (взять хотя бы картину Гудина «Верба цветет» (1957), приобретенную Государственной Третьяковской галереей), теперь они направляют усилия на преодоление в пейзаже иллюстративности, нарочитой картинности изобразительных мотивов, предвзятой радостности интонаций.

На первом этапе художников увлекают колористические эксперименты. Словно испытывая декоративные возможности цвета, снова и снова пишет покрытые мхами и лишайниками камни Е. Гудин в цикле работ, посвященных Северному Уралу (1963). В этюдах Репина подобный интерес порождал особую графичность, тяготение к усложняющимся пространственным построениям. В любом случае новые возможности изобразительного языка создавали основу для продвижения в сторону более глубокого понимания уральской природы, отношений человека с ней и с самим собой.

Природа все больше начинает раскрываться в работах Е. Гудина как суровая властная сила, образующая свой, самодостаточный мир, в котором человеку приходится отвоевывать себе место («На северных границах» (1963), «Дальние острова» и «Белая ночь. Олени» (обе – 1965), «Полярная авиация» (1966)). Это наполняет отличающиеся сдержанностью и немногословностью пейзажи художника особой тревожной эмоциональностью.

Обнажающей при этом кажется подчеркнутая простота мотива. Горы, небо и земля нередко как три больших плоскости образуют все внутрикартинное пространство, превращаясь одновременно в предельные координаты существования самого человека. Изображение будничности, так или иначе присутствующее в постоянных контактах с природой человека, занятого своим трудом, не лишает образы картин известной героизации так свойственной «суровому стилю».

Александр Репин в свою очередь много внимания уделяет внутренней структуре пейзажа, ритмике и пластике формы, эмоциональности цвета. Художник встает на путь создания такой картины, которая бы синтезировала его представления об Урале, не столько передавая вид какой-либо конкретной местности, сколько давая обобщенный образ уральской природы, вобравший в себя многочисленные конкретные наблюдения и переживания художника.

Одной из таких первых проб в этом направлении стала его работа «Перед грозой» (1967). Репин «строит композицию на выразительном силуэте, так характерном для уральской природы, с четким горизонтальным членением планов. На первом плане на фоне светлой воды силуэтом вырисовывается бугристый берег с лодками, далее открывается взгляду островок с островерхими силуэтами елей и пихт, за ними уходит к горизонту гладь воды. Репин изображает характерный для Прикамья мотив с несколько тяжелым и холодным колоритом и, что принципиально ново для него, упрощает предметные формы, выявляет наиболее существенные их признаки, отказывается от цветности прежних пейзажей, стремясь к тональному единству»<sup>218</sup>. «Весенний сказ», «Урал в апреле», «Рабочий поселок», «На озере» (все – 1969) и другие пейзажи художника этого времени развивали эту линию.

Если Репин решает задачу создания своего рода собирательного образа уральской природы, то у Гудина акцент переносится на исследование связи природы с человеком, приобретающее этическое звучание.

---

<sup>218</sup> Казаринова Н. Художники Перми. – Л.: Художник РСФСР, 1987. С.71.

Природа для Гудина – это почти всегда среда, где действует (или может действовать) человек. Художник воспринимает жизнь как преодоление, постоянное неослабное борение. Испытываемое напряжение заставляет человека в его картинах вглядываться в природу в стремлении узнать источник ее силы (отсюда преобладание аналитического отношения к природе в пейзажах Гудина). Но чем дальше человек заходит в своих поисках, тем больше возникает у него ощущение соприкосновения с бесконечностью. Остается признать соседство с этой силой как единственно возможный способ существования. Для художника это означает признание наличия в его персонажах силы родственной природной, требуя широты натуры, твердости и мужественности характера, умения выделять в жизни главное. Изматывавшее прежде человека напряжение становится тогда необходимым условием жизни, дающим ощущение остроты каждому ее мгновению.

Это не исключает конфликтности в отношениях человека и природы, которая кроется, однако, скорее во внутренней конфликтности самого человека. Подобные «сюжеты» возникают и в творчестве Александра Репина, в частности, в работе, посвященной одному из крупнейших промышленных центров пермской области – Губахе.

В «Индустриальном пейзаже»(1974), посвященном Губахе, пишет искусствовед, «пространство имеет трагический смысл. Как глубокая воронка оно втягивает в себя мощные геометрические формы скал и построек. В скалистой воронке зажаты высокие черные трубы, а на дне глубокого кратера затаился шахтерский поселок – группа мелких «кристалилических» домиков. Совмещение точек зрения, расчлененность объемов помогают создать динамический, диссонантный и в то же время целостный образ. В этом пейзаже трагичность бытия выражена через противоборство природы и человека.

Воплощает эту идею и колорит, основанный на контрасте теплых и холодных цветов. Кажется, что серебристо-серые скалы, спускаясь по склонам воронки, теплеют, наливаются жаром, становятся сначала желтовато-бурыми, потом желтовато-коричневыми и, наконец, раскаляются, полыхая красными

вспышками на жерлах титанических труб»<sup>219</sup>.

Перемены, происходящие в советском обществе, искали возможности воплотиться, выразить себя в новом «герое времени». Совершающееся сегодня, сейчас приобретало решающее значение, заставляя художников пристальнее вглядываться в лица современников. «В портрете есть максимум возможности сказать о времени и о себе, почувствовать время вглубь и вширь,» – сказал в одном из своих интервью пермский художник Е. Широков.

Портретные работы Широкова, появившиеся на художественных выставках в 1960-1970-е годы, стали знаковым явлением не только для уральского искусства, но и для всего советского искусства этого периода в целом. Если прежде в изобразительном искусстве центральное место занимали портретные изображения позирующих людей, то теперь ведущую роль стал играть портрет, герой которого представал как человек поступка, выраженного этического действия, обладающий собственной позицией, неразрывно связанный со всем происходящим вокруг него, остро чувствующий проходящие сквозь него токи времени.

Галерею образов, созданных Е. Широковым в эти годы (в которую вошли портреты артиста Е. Копеляна, журналиста Б. Назаровского, художников Т. Коваленко и Е. Гудина «Баллада о художнике»), открывал получивший широкую известность портрет писателя В. П. Астафьева (1969), который считают «программным» для творчества художника.

Создавая портрет В. Астафьева<sup>220</sup>, художник изобразил его за чтением рукописи. Перед зрителем человек, целиком погруженный в свою работу. Медно-коричневый силуэт фигуры писателя, данной почти в полный рост, чеканно выступает на светлой глади стены. Простое открытое лицо выдает человека, что называется, много повидавшего на своем веку. Голубой дымок от папиросы может долго растекаться в пространстве, пока не договорена будет очередная мысль в том напряженном внут-

---

<sup>219</sup> Власова О. Александр Репин. Живопись: Каталог выставки. – Пермь, 1995. С.5.

<sup>220</sup> В 1960-е годы В.Астафьев жил в Пермской области. Здесь начиналась его творческая биография как писателя.

реннем диалоге, который писатель продолжает со своим текстом. Переполненная пепельница на столе превращается в своеобразный хронометр, также как ворох газет под рукописью она возвращает происходящему временную определенность.

Как и в других своих портретах, Широков создает образ, приподнятый над обыденностью, добиваясь впечатления его монументальности и самодостаточности. Все изобразительные средства в картине подчинены тому, чтобы представить цельность и силу натуры героя, привыкшего противостоять обстоятельствам, обладающего характером, вытесанным в народной гуще.

Широкову замечательно удалось передать взыскательную придирчивость взгляда писателя, который странным образом вызывает в памяти зрителя ощущения, связанные с вязким стилем прозы самого Астафьева. Творчество для героя портрета – это не род отвлеченных интеллектуальных занятий или богемной игры. Пробившийся наверх, одолевший судьбу, он понимает и оправдывает творчество исключительно как упорную, кропотливую работу по добыванию крупиц истины. Поэтому для художника астафьевское писательство – это продолжение вековой традиции народного правдоискательства.

Близкими к произведениям Широкова по идейному содержанию, мироощущению и пластическому языку являются портреты, созданные в этот период Г. Мосиным, стремившегося в своих героях (участнике итальянского Сопротивления А. Кубышкине, художнике В. Воловиче) подчеркнуть «волевую собранность, высокие этические начала, целостность мироощущения».<sup>221</sup> Подобное с полным правом можно было бы сказать и об образах рабочих, Героев Социалистического Труда, написанных Т. Коваленко, портретных работах других уральских живописцев.

В целом, развитие исторической картины, пейзажа, портрета в уральской живописи шло схожими путями. Расширение круга тем и продолжающееся их переосмысление, поиск новой образности, изменения в изобразительном языке вели в конеч-

---

<sup>221</sup> Воронова О., Кулешов А. Творчество Геннадия Мосина // Искусств. 1982. №7. С.19.

ном итоге к обновлению главной картины – картины современной жизни края. Аккумулируясь, ее новые качественные характеристики концентрировались в претерпевавшем изменения образе самого Урала.

Не трудно догадаться, что должно было произойти, когда уральскими художниками стали в массовом порядке осваиваться основная сюжетика и образный строй «сурового стиля», связанные с изображением «будней» трудового человека, жизни рабочего класса. Действительно, в уральском искусстве, словно под большим давлением вырвалось наружу, начало энергично высвобождаться некое содержание, которое как будто давно в готовом виде ждало подходящей формы, чтобы выразить себя.

Нарочито огрубленный, тяжелый, иногда почти условно-плакатный язык живописи «сурового стиля», акцентировавшей прямолинейность своих образов, в контексте переживаемого общественного обновления как-то сразу и до конца совпал с новым духом восприятия жизни «простых советских людей». Всегда и так на деле далекие от праздничной живописности и радостного многоцветия заводские цеха и стройки, повседневность коллективного индустриального труда, изображенные в «неприкрашенном» виде «как они есть» получили в условиях шестидесятых признание и право на существование в искусстве, начали обретать статус реальности.

«Уникальное литье» и «горячий цех», «утро Уралмаша» и «старый визовский завод», «литейщики» и «вальцовщики», «уральские магистрали» и «таежные километры», «люди Нижнетагильского комбината» и «бригада кузнецов Уралхиммаша», «новый котлован» и «плавка», «трудовая смена» и «торжественный рапорт» – в живописи едва ли не каждого уральского художника из тех, кто хоть раз обращался к тематической картине, обязательно возникает теперь какой-либо из подобных сюжетных мотивов<sup>222</sup>. Затронув в той или иной мере все жанры живописи, «суровый стиль» сосредоточился на изображении труда и

---

<sup>222</sup> Каждый из этих мотивов будет стремиться обрести в уральском изобразительном искусстве свою устойчивую иконографию, то есть устойчивые, становящиеся традицией правила изображения.



человека труда – центральной и специфической для искусства советского Урала теме. И здесь хорошо видны различия в подходах.

В творчестве столичных художников «сурового стиля» обращение к данной проблематике было в чем-то сродни романтике далекого путешествия «за туманом и за запахом тайги». Чувство новизны, свежести, правды жизни, наполняющее их картины, было во многом обусловлено переживанием экстремальности условий, в которых находились их герои. Напротив, для уральцев изображение труда металлургов, сталеваров, шахтеров постепенно все больше начинало опознаваться и раскрываться как неотъемлемая часть реальности их собственного существования, жизни края вообще. Неслучайно, что именно в это время Урал окончательно превращается в собственных глазах и в восприятии других в «рабочий край». Так будет определяться его положение и роль внутри страны.

В подходе к разработке «темы труда» уральских художников прослеживалось две тенденции. Первая из них была связана с героико-романтическим восприятием образов рабочих и строителей, их труда и подробностей повседневного существования, свойственным для всей живописи «сурового стиля» в целом, независимо от прописки художников.

Менее различима, но от этого не менее значима была другая тенденция. В творчестве уральских художников, возможно, даже неожиданно и незаметно для них самих иногда проявлялось странное ощущение соприкосновения с каким-то самостоятельным, самодостаточным миром тех, кого называли «рабочим классом». Существование этих людей, такое казалось бы простое и открытое, при ближайшем рассмотрении могло вдруг повернуться такой стороной, что способно было заставить усомниться в ее доступности для постороннего понимания. То, что для интеллигентского сознания зачастую казалось подвигом здесь было частью обыденности, рядовым, нестоящим внимания. Здесь рождались, учились, приходили работать на завод, где работали отец и братья. И во всем этом привычном образе жизни сотен тысяч людей был свой смысл, свои маленькие радости и успехи, у поступков – свои ценностные мотивировки, у жизни – своя стратегия.

Можно проследить, как обе указанные тенденции сосуществовали в творчестве отдельно взятого художника, переплетаясь и сталкиваясь между собой. Характерный пример здесь – пермский художник Тимофей Коваленко, в творчестве которого «рабочая тема» заняла исключительное место.

Биография Т. Коваленко обычная для многих, если не большинства, уральских художников: родился и жил в глухой деревушке Новосибирской области, после окончания семилетки работал шофером, служил в армии, был токарем, слесарем. В двадцать восемь лет поступил в Нижнетагильское художественное училище. Его имя широкой публике открыла Вторая зональная выставка, проходившая в Перми в 1967 году<sup>223</sup>. На выставке были представлены тематические картины Коваленко «Человек и металл», «Сталевары у пульта», «А. П. Бондин – первый пролетарский писатель на Урале», «Индустриальный накал».

Картина «Индустриальный накал» создает концентрированный образ современного индустриального города подобного, скажем, хорошо знакомого художнику Нижнему Тагилу. Этот образ оказывается сродни какой-то современной индустриальной гигантомахии: грандиозностью поражают воображение корпуса заводских цехов, огромные работающие механизмы в дымах, мощные ритмы змеевидных труб. Рукотворные горы металлических конструкций, внутри которых происходит безостановочный рабочий процесс, кажется, с трудом сдерживают проявление присущего им неукротимого стихийного характера.

Уходя от повествовательности, Коваленко передает внутреннее напряжение через экспрессию всех предметных форм, насыщая их динамикой и стремлением к росту. Повышенная эмоциональность цвета, «живая» фактура живописной поверхности холста заряжены энергией темперамента автора.

Вид современной индустриальной мощи вызывает восхищение, которое неотделимо, однако, от некоторой доли смущения, возникающего у зрителя от демонстративной несомаш-

---

<sup>223</sup> В 1970 году Коваленко сменил место жительства и переехал из Нижнего Тагила в Пермь.

табности этого стального мира отдельному человеку. Тем не менее, общий пафос этой и других картин Коваленко («Утро», «В едином порыве», «Рабочая преемственность») кажется настолько безусловным, очевидным, что заставляет заподозрить их в явной ангажированности, желании следовать «верной линии».

Так, в картине «Утро» (1972), открывавшей Всесоюзную выставку «СССР – наша Родина», молодой рабочий, закончивший ночную смену, встречает в цеху утро нового дня. В его облике нет следов усталости, утомления. Завершенность работы дает возможность просто и искренне принимать жизнь, высвобождая душевные силы юноши. Обаяние юности прекрасно передано художником в особой созерцательности состояния персонажа картины, внутренней тишине, охватившей его на мгновение среди заводского грохота, теплых красках словно изнутри высвечивающих его фигуру среди холодного металла несколько условного интерьера.

Лиричный, полный гармонии образ, созданный Коваленко, был, однако, хорошо узнаваемым и схож с подобными ему многочисленными изображениями «юности», в советском изобразительном искусстве.

Однако изначально в творчестве Коваленко присутствовало нечто большее, не сводимое к декларациям «о труде как высшей ценности», утверждениям нравственного идеала «человека-созидателя, своими руками строящего новый мир». Уже в рассуждениях по поводу картины «Индустриальный накал» (этой «поэме бушующего металла», «гимна всемогуществу человека») те же критики вынуждены были признать, что сам живописный строй ее «тяжелых красок» «звучит драматически». А в картине «В едином порыве» (1975) нельзя не заметить какого-то слишком «беспокойного ритма» силуэтов сталеваров высвеченных горячими отблесками пламени, что «создает ощущение напряженности происходящего».

Даже в самых патетических композициях у Коваленко сохраняется ощущение достоверности и правды жизни. Возможно, потому, что он смотрит на заводской труд не глазами стороннего наблюдателя или художника, впервые попавшего в заводскую обстановку. Все, что становится предметом его изо-

бражения, кажется испытанным собственным жизненным опытом или сродни ему.

Параллельно с работой над тематическими картинами художник трудился над портретами рабочих, он пишет «Автопортрет со сталеваром А. Штейниковым», «Групповой портрет ремонтников сельскохозяйственных машин», портреты Героев Соцтруда В. Шатохина, А. Мишланова. В этих работах формы подчеркнуто грубоваты, сдержанный, строгий колорит «отяжеле-лен», построен на сочетаниях черного, коричневого, охристого цветов. Изображения рабочих кажутся неотделимы от «индустриального фона», так же как не отделимы их биографии от их трудовой жизни. Представляется, что если кто-то из них отступает вглубь картинного пространства, то полностью раствориться среди лесов металлических конструкций цеха.

В портрете А. Мишланова, доведенном в своем цветовом аскетизме почти до монохромности, при общей эмоциональной сдержанности выделяются удивительно живые глаза. На лице рабочего отпечаталось, привычное состояние сосредоточенности. Сознание ответственности за свой труд, за окружающих людей, добавляющееся к необходимости постоянного удержания сложного производственного процесса в установленных рамках, сделали не отпускающее нервное напряжение почти незаметным для самого героя.

Справедливо пишет искусствовед о Т.Коваленко: «Мотив сопротивления и сопротивления – один из основных во все периоды творчества. Ему чужда меланхолия, он не прельщается изысканным, не стремится к виртуозности и разнообразию. Ему совершенно чужд показной артистизм. Аскетизм, строгость и собранность его живописных полотен воспринимается как нравственное состояние мира., противоположное расслабленности и гедонизму. При аскетизме жизневосприятия – яростная энергия жизни, опровергающая внешнюю угрюмость. У музы Коваленко нрав уральского рабочего»<sup>224</sup>.

---

<sup>224</sup> Шматенок Т. Художник Т.Е.Коваленко //Искусство Перми в культурном пространстве России. XX век... С.169.

Уже в неприкрытом виде драматизм существования рабочего человека прорывается в более поздней картине художника «Разговор после смены».

Изображенная сцена настолько будничная и мимолетная, что кажется странным, что она вообще оказалась выделена из жизненного потока и заключена в рамки живописного холста. Трое шахтеров на переднем плане, прикуривая на ходу и продолжая незаконченный разговор, идут вдоль производственных корпусов. Зафиксированный художником момент, складывающийся из привычных, доведенных до автоматизма действий героев, ежедневно неторопливо совершающие после смены свой путь по одному и тому же «маршруту» через заводской двор (который они давно перестали замечать), растворен в повседневности существования этих людей. И с тем же правом можно сказать, что из таких незаметных моментов состоит вся их жизнь.

Разговор героев, обычно скорее сводящийся к обмену полушутливыми репликами, сегодня, как видно, коснулся более серьезных вещей. Художник не помогает зрителю в его стремлении как-то вникнуть в суть разговора, перенося акцент на другое. Слов здесь не может быть много, это не досужие разговоры. У этих людей с утомленными лицами, перепачканных угольной пылью, сжимающих между черными заскорузлыми пальцами сигареты слова составляют лишь маленькое звено между делами, продолжительной самоотдачей, периодами физических и волевых усилий. И понимание естественности, простоты и честности этого факта, присутствующее в картине, с необычайной силой дает прочувствовать характер жизни ее героев, подлинную реальность их бытия.

«Безумно тяжелый труд, но герои воспринимают его как естественное состояние, как дышать, курить, ходить по этой земле. Их лица просты и грубоваты, кажутся вылепленными из той же материи, что и уральский ландшафт. Угнетенный серым белый цвет кажется потусторонним и действует на подсознание. <...> Каменное здание за спиной персонажей столь осязаемо и рельефно выписано, что кажется угрожающим. Трагическим ощущением веет от этого холста, не чуждого апокалиптических настроений, заставляет ассоциативно вспомнить «Едоков кар-

тофеля» Ван-Гога. Перед нами физически крепкие, выносливые, естественные, внутренне непротиворечивые люди, воспринимающие жизнь как природу, как естественный ход вещей. Думается, что в данном случае можно говорить о собирательных образах, о народном типе»<sup>225</sup>.

В 1980-е годы, когда изображение рабочего класса уже потеряет свою новизну и остроту, когда оно превратится в вялую дежурную «тему труда», питающуюся за счет прямых заказов предприятий, Коваленко напишет картину «С трудовой победой!», как будто в очередной раз варьирующей известный мотив встречи рабочих после установленного трудового рекорда.

Шахтеры с черными лицами поднимаются из забоя, лица идущих сзади еще скрыты (в темноте видны только светящиеся фонари на их фуражках и касках), а шагающие впереди уже выступают навстречу ожидающего их праздничного оркестра, суетящихся корреспондентов. Казалось бы обычный сюжет, но только выработавшийся стереотип восприятия сможет помешать увидеть, что в этой сцене идея «прославления» едва ли не отступит перед явно ощущаемым вызовом, читающимся в твердом шаге шахтеров, прямом, целеустремленном взгляде, неулыбчивом лице идущего впереди других рабочего. И зритель вместе с встречающими должен будет готовиться расступиться, чтобы уступить дорогу этой колонне, спаянных внутренним единством людей.

Насколько уверена поступь шахтеров, настолько же несомнительным, легковесным кажется мир, встречающих их. Труд шахтеров там, в глубине горы, кладет начало всему остальному, существующему «на поверхности». По большому счету он созидает жизнь, создает ее цену, позволяя причастным к этому труду людям владеть такой правдой о ней, которая недоступна всем прочим. В этой рабочей правде будет содержаться вызов прежде всего тем, кто присвоил себе право говорить от их имени.

---

<sup>225</sup> Там же. С.173. Если теперь оглянуться на предыдущие произведения Коваленко, например, картину «Утро», то таким ли уж безоблачным представится будущее ее героя – юноши-рабочего...

Вопреки общепринятому убеждению о том, что совестью и голосом народа в конце шестидесятых становятся писатели-«деревенщики»<sup>226</sup> следует сказать, что лучшие тематические картины Коваленко и других уральских художников составляют «народный эпос второй половины двадцатого века»<sup>227</sup>.

Если панорамно посмотреть на созданное уральскими художниками в 1960-1970-е годы, то можно смело сказать, что такого развития, такой мощи и завершенности «суровый стиль» не получил в искусстве ни одного другого региона страны. На Урале он не ограничился отдельными художественными опытами, подчиненными демонстрации общественной позиции художников, а развернулся в целостную картину жизни: портреты героев труда и «портреты» дымящих трубами своих заводов городов, монументальные натюрморты и пейзажи горных краёв оказались объединены общим стилем изображения, общим пониманием и чувством жизни края. С сожалением приходится говорить о том, что этот факт остался не понят и не оценен ни в отечественном искусствознании, ни в сознании того времени вообще.

Почему же так получилось? Почему художники не сумели во всеуслышание заявить об этом, сделать понятным для всех, объяснить произошедшее с Уралом и уральским искусством?

Как будто бы правомерная постановка подобных вопросов нуждается, однако, в существенной корректировке, если принять во внимание, что отдельных впечатляющих картин на «рабочую тему» в творчестве уральцев в данный период почему-то не появляется. Можно сказать, что, напротив, все созданное ими как раз производит впечатление в качестве некоего единого массива, рожденной коллективными усилиями картины общей жизни. Пафос ее утверждения оказывается снижен в отдельных произведениях тем, что по большому счету они не

---

<sup>226</sup> «И если в начале 60-х, – писали уже цитировавшие П.Вайль и А.Генис, – народная правда жила в геологической партии, на рыболовецком сейнере, на сибирской стройке, то к концу этого периода правда переселилась в деревню. Ее теперь следовало искать там».

<sup>227</sup> Шматенко Т. Указ. соч. С. 174.

служили утверждению какого-то сознательного выбора человека, самого Урала.

Картины уральских художников скорее являлись признанием окружающей их жизни, ее обстоятельств как квинтэссенции советской действительности в целом. Последняя теперь окончательно обрела характер тотальной реальности, особенно для Урала. Каждый отдельно взятый индивид с рождения имел дело с почти единственно возможной (в силу незначительной дифференциации социальной жизни) институциональной программой и жизненной стратегией, сформированной в недрах «рабочего края». Навязываемая картина мира и образ уральской жизни превратились в естественный образ бытия, побег из которого отдельный индивид мог представить только как побег из жизни вообще.

Если для художников «сурового стиля» из других регионов видение действительности как находящейся в становлении (и поэтому не приглаженной, порой грубой и неэстетичной) было подчинено задачам выражения нового мироощущению, а повышенное внимание к теме труда несло в себе дух оппозиционности (стремление предъявить власти ту правду жизни, которая «глаза колет»). То для уральских художников грубоватость и монументализм форм, аскетичность цветовых решений в значительной мере определялись не стилем наблюдения художника над действительностью, а диктовались самой трудовой жизнью рабочего края далекой от утонченности и изыска. Естественная простота, строгость и суровость изображаемой действительности выступали неременным условием ее подлинности.

Появление на республиканских и всесоюзных выставках картин того же Тимофея Коваленко (как и других произведений о «социалистическом труде», изображавших «современного героя», «представителей рабочего класса») воспринималось в качестве обязательной «эмблемы», «дежурного» полотна, призванного «обозначить тему», чье присутствие объяснялось необходимостью отдать дань официальным идеологическим и политическим требованиям. Вряд ли критики и столичные зрители могли представлять себе, что за отдельными картинами уральских живописцев скрывался даже не просто большой пласт со-



временной им действительности, а, по сути, целый материк незнакомой уральской жизни!

Организирующим началом, от которого зависит не только форма и ритм, но и сам характер существования, выступает здесь некий единый, колоссальный по масштабам, непрерывный производственный процесс. Его содержание – постоянное преодоление стихии природных сил, принявшее форму повседневного труда сотен тысяч человек. Это – ставшая привычной тяжелая изматывающая работа на пределе физических и моральных сил.

Герои жизни этого «материка» – мужчины, и в этом суровом «мужском союзе» действует свой строгий кодекс чести, свои отношения. Все вещи и предметы в этом мире металла и руды «весомы, грубы, зримы», подвластны лишь организованным коллективным усилиям. Такие условия выковывают твердый и сильный характер. Люди здесь лишены индивидуальности самой спецификой и условиями массового труда с его технологической дисциплиной, жесткостью задач. Но нельзя сказать, что у них нет своего лица – у них одно общее лицо, как и одна общая судьба. По существу, это не «портрет класса», а изображение некого «горного народа».

Здесь не помышляют о каких-то сиюминутных «радостях жизни». Труд в месте, превращенном не только в «индустриальное средоточие», но и в «кузницу оружия», приравнивается к особой миссии, предъявляет повышенные требования. Здесь все существование подчинено тому, чтобы обеспечить, поддержать сохранение мира, к которому принадлежит «материк». Населяющие его люди привыкли чувствовать себя «опорой» этого мира, испытывая постоянную озабоченность его состоянием и жизнеспособностью. Народ «материка» счастлив счастьем других.

Истина представляется живущим тут мозаичной картиной, складывающейся из различных кусочков. Они сами в отдельности – лишь один из фрагментов какой-то общей большой картины. Такой способ существования предполагает наличие некоего центра, приподнятого над землей, перед которым раскрывается горизонт, которому видно будущее. «Материк» зависит от столицы. Однако, он не просто доверяет (доверяется) ей, но, следуя за ней, наблюдает, насколько правильно она понима-

ет общую цель, не позволяет ли себе «увлекаться», забывая о главном.

Жизнь «материка» имеет землистый, охристый цвет, почти монохромна, протекает или при тусклом искусственном шахтном освещении или чересчур ярком, горячечном свечении расплавленного металла. Вращаясь в одном и том же круге, она не знает перемен, развития: самовоспроизводится здесь лишь единый производственный процесс (который не затрагивают, как будто обходящие его стороной, научные и технологические революции). Внутренняя статичность делает эту жизнь неподвластной потоку времени. Единственное «изменение», действительно имеющее место в этой жизни – уход на пенсию пожилых рабочих и смена их на рабочем месте молодежью. Несмотря на то, что молодые часто полны оптимизма, их судьба всегда известна заранее.

Главная убежденность жителей «материка» заключается в том, что они сами являются одними из творцов существующего мира. Но, не ощущая в самих себе способности предложить какую-либо альтернативу сложившемуся порядку, они оказываются лишены надежд на перемены в своем существовании.

Задача «отразить в искусстве» эту, казалось бы, подчеркнуто простую жизнь оказывалась непростой. За официальным славословием в адрес «героев трудовых буден», художники не могли не видеть, что труд рабочих из средства создания материальных условий для жизни давно превратился в самоцель. Изображения «трудовых побед», «праздничных рапортов», «трудовых рекордов», «чествований» как-то неизбежно теряли искренность, а значит и характер достоверности. В них словно бы скрыто присутствовало чувство неловкости, как будто стремление героизировать изображение труда прикрывало необходимость признания некоего неподвластного им факта.

В творчестве уральских живописцев начинается постоянно варьироваться сюжет, который условно можно назвать «я и мои герои», изображающий художника прямо в заводском цеху рисующего рабочих. В сюжете проглядывало настойчивое стремление живописцев не просто попытаться понять жизнь рабочих, но и внутренне примерить ее на себя. «Советскими деятелями искусств» был с самого начала унаследован интеллигентский

комплекс вины перед народом, они всегда были «в долгу» перед ним<sup>228</sup>. У уральских художников это чувство вины, усиливалось тем, что оно не было отражением умозрительных представлений, а шло от непосредственной связи с окружающей жизнью.

Если одним из плодов шестидесятых в столичной художественной среде, кроме прочего, стало появление богемности, эстества, а в искусстве – авангардизма как искусства для посвященных, то уральские художники в своем творчестве оказывались далеки от этого. В их тяжелой, «суровой», как правило далекой от артистизма живописи видели проявление провинциальности, отставания в развитии. Однако, уральское искусство вопреки всему обречено было заниматься другими, коренящимися в самой действительности проблемами, без решения которых невозможно было представить его дальнейшее развитие. Нужно было сначала найти выход для главных персонажей уральской жизни, для всех тех, с кем уральские художники были связаны общей судьбой.

Беда, однако, заключалась в том, что перемены отсутствовали в самой окружающей уральской действительности. Ощущая свое бессилие как-то повлиять на эту жизнь, художники вынуждены были менять отношение к фактам, чтобы как-то примирить действительность и сознание. Позже в 1970-1980-е годы продолжением и одновременно своего рода преодолением «сурового стиля» в уральском искусстве станет усилившаяся тенденция к поэтизации труда, желание превратить его «в живописную поэму огня и металла», попытаться «разглядеть в нем творческое начало». Отсюда будет возникать появление такого количества красивых, одухотворенных лиц, пробуждение лирического начала, изображение труда не просто как «производственного процесса», а как некоего действия, допускающей проявление удалства, азарта, не лишенной элементов праздничности.

Отказ от прямолинейно-публицистического «сурового» изображения «непосредственной действительности» будет дик-

---

<sup>228</sup> К этому добавлялось сознание второстепенности художественного творчества, подчиненным положением художника в обществе, «обслуживающей» функции искусства.

товаться не возвращением к прежней идеализации реальности, а утопической попыткой силой искусства, духовным напряжением художника как бы «приподнять» эту жизнь, изнутри высветить, одухотворить ее.

Конечно, подобное не могло затушевывать истинного драматизма всей ситуации. Он заключался в том, что сами рабочие в отличие от интеллигенции рассматривали собственное положение скорее как естественное и закономерное. Они жили в стране, историческое развитие которой изначально ограничивалось партийной идеологией достижением практически реализованной теперь цели – построением социализма как индустриального общества; где исключительный примат получили материальные отношения; где государственная политика официально проводилась от лица «его величества рабочего класса»; где духовное и интеллектуальное развитие личности должно было исчерпываться уровнем доступным «простого советского человека».

Если в 1930-е годы эти ориентиры и контуры реальности существовали в воображении и навязывались массовому сознанию в качестве единственно возможного для страны пути советским мифом, то теперь они обрели плоть, стали действительностью, приобрели самодовлеющий и как будто самоочевидный характер. Эта реальность (оформившаяся в виде непосредственных материальных условий жизни, системы социальных связей, механизмов власти и так далее) в свою очередь уже сама всецело начала определять сознание советского человека, характер его ментальности, тип мироощущения, наконец, сам тип его личности.

Главным цементирующим началом советской жизни выступала выпестованная соответствующим мировоззрением непоколебимая вера в то, что данное состояние общества есть результат его естественного и закономерного развития, воплощение желаний и мечты народа.

Все это с особой тщательностью было спроецировано на положение советского Урала. Оторванный от почвы, утративший связь с собственным историческим прошлым, он не имел иной точки опоры, кроме как в идеологической мифологии, созданной персонально для него. «Советский Урал» – это дети-

ще «советского мифа», его прямое продолжение. Они, словно, отпечатаны с одной матрицы: социализм – это выбор России, Урал – это место, где он родился из самой жизни<sup>229</sup>; коммунистическая идеология – форма духовного самоопределения России, для Урала она – основа обретения единства многонационального региона; цель государства – победа мировой революции, Урал – надежная опора этого государства; культ «личности вождя» в стране отзывался в крае неизменной поддержкой власти; рабочий класс – основа государства, на Урале рабочий класс – это как бы некий отдельный народ; советское государство несло в себе имперское сознание, Урал был верен принципу «державности».

В основе этого лежало незыблемое представление о том, что Урал исторически *всегда* был «рабочим краем», и характер массового индустриального труда по своей природе всегда оставался тем же самым, и вообще заводской труд изначально был главным, едва ли не исключительным видом уральского труда. Все, что образовывало многообразие и самобытность жизни «демидовского Урала», составляло его творческое лицо, питало культурные традиции, давало накал его внутренней жизни, было накрепко запечатано единственным, признававшимся исторически подлинным изображением края как «цитадели крепостничества».

Духовное пространство советского Урала было полностью деформировано! С самого начала, в силу промышленного характера труда и диктуемого им способа жизни уральцы больше других нуждались в постоянных духовных усилиях для того, чтобы не превратиться в винтики, механические агрегаты производства, не утратить внутренней целостности, не потерять самих себя. Советская власть, напротив, усилия сосредоточила на том, чтобы подчинить все существование края исключительно интересам развития государственной промышленности.

Шестидесятники надеялись открыть «правду», связывающую историю Урала с его сегодняшним днем, но не могли

---

<sup>229</sup> Известно, что на Урале в 1905 году на несколько месяцев раньше, чем в Иваново-Вознесенске, были созданы первые Советы рабочих депутатов.

обнаружить ничего другого, кроме сложившихся уже в советское время форм социальности и соответствующего стиля мироощущения, в которых содержание жизни края действительно являло себя на тот момент. Трудно было представить, что эта нелегкая, аскетичная, требующая жертвенности реальность уральской жизни создана искусственно, настолько самоочевидный характер она приобрела.

Циклопические формы централизованной советской экономики, огосударствление всей социальной жизни образовали к этому времени уродливую гиперреальность. Центральное место в хозяйстве Урала занимали огромные металлургические предприятия, заводы-гиганты тяжелого машиностроения, связанные сложной сетью отношений с многочисленными поставщиками и заказчиками, разбросанными по всей стране. При этом 98% промышленных предприятий, скажем, Свердловской области находились в подчинении союзных министерств, 1% – подчинено министерствам РСФСР, и только 1% – области.

Односторонняя узко промышленная специализация, игнорировала интересы сбалансированного развития края. Около трети всего промышленного производства Урала приходилось на долю предприятий, связанных с военно-промышленным комплексом (в Свердловской и Пермской областях эта доля составляла более 50%). На Урале было сосредоточено самое большое число «атомных городов».

Отдельная личность должна была ощущать свою полную беспомощность перед этой гиперреальностью. Ее основой стал сформировавшийся тип «государственного», «генерализирующего» (мифологического по своим корням) мышления, для которого все происходящее вокруг представлялось отражением вселенской борьбы света и тьмы, порядка и хаоса. Любой вопрос, будь то решение проблем городского коммунального хозяйства, обеспечения населения продуктами питания или совершенствования производственного технологического процесса, воспринималось не иначе как в проекции общих задач строительства коммунизма.

Само государство начинает все больше мыслиться в этот период в качестве единой гигантской производственной корпорации. Регионы соответственно – в виде ее составных частей,

призванных выполнять определенную роль в едином советском пространстве. Естественно, что образы регионов, в основном, приобрели «специализированный», «производственный оттенок»: «житница страны» (Ставрополье, Кубань), «автомобильный цех страны» (Горький, Тольятти, Самара, Ульяновск), «тихоокеанские ворота страны» (Приморье), были еще «хлопковые республики» и «республика-сад». Лишь несколько городов оставались на особом положении. Так Москва именовалась «сердцем нашей Родины», Ленинград – «колыбелью Октябрьской революции», Ульяновск – «родиной Ленина», Волгоград – «городом воинской славы». И среди них, как признание особой значимости региона, «Урал – опорный край державы».

Вряд ли все эти образы были безусловно тождественны внутреннему самоощущению регионов, пониманию ими своего истинного значения и роли. Взгляды снаружи и изнутри могли сильно различаться. Многие территории сберегали в глубине своей исторической памяти другие, можно сказать, более личные, почти интимные имена, идущие от местного придания, когда-то прочно связавшего живущих здесь людей с этой землей. Так, отправляясь «к тетке, в глушь, в Саратов», следовало иметь в виду, что в душе самих саратовцев их город всегда оставался столицей Поволжья. А Оренбург – это не только то место, откуда тот самый «пуховый платок», но и еще и город, поименованный когда-то «вратами в Азию», «Южной Пальмирой». Для советского Урала, напротив, его связь с собственным духом «державности» приобрела другое, совершенно особое значение.

Не будем забывать, однако, что в 1960-е годы за Уралом одновременно закрепляется еще и название «рабочего края» (в котором слились все его предыдущие определения как «кузницы страны», «мастерового» и «трудового» края). Можно сказать, что «звание» Урала «понижили» (по сравнению даже с «индустриальным Уралом» 1930-х)<sup>230</sup>. Но оказалось, что именно в качестве «рабочего края» он лучше воспринимается как «опора»

---

<sup>230</sup> С этой поры, сколько бы вузов и НИИ, секретных КБ и научных центров (не говоря уж о театрах, музеях, библиотеках и тому подобное) ни существовало на Урале, он «приговорен» был навсегда оставаться «рабочим краем».

всей «державы». Поэтому в этом полученном определении Урал должен был видеть для себя заслуженное право, знак доверия, едва ли не награду.

Быть же «опорным краем державы» стало не только названием, но и самоназванием Урала, конструирующим и конституирующим принцип уральского самосознания, описывающим смысл, цели и способ его существования. Возникшее сначала как переживание и осознание своей ответственности за судьбу всей страны в конкретный исторический момент сверхнапряжения военного времени, оно распространилось на всю жизнь края, в том числе и на его историю. Никто уже не отдавал себе отчет в том, что такая терминология предполагает наличие где-то «переднего края» (линии обороны). Привычным для уральцев стало жить в состоянии постоянной мобилизованности. И не жить даже, а выполнять роль «опоры» как нести службу.

Служить «опорой» – это высшее знание советского Урала о себе, включающее представление о своей роли, возвышающейся до исторической миссии. Емкость и важность образа при этом не позволяют увидеть его неопределенность (в каком смысле «опора» – в экономическом, политическом, моральном? в каком-то другом? во всех смыслах вместе? а можно ли вообще хоть как-нибудь представить или изобразить эту «опорность» зрительно?)<sup>231</sup>

«Державе» во все времена необходим Урал. Но при этом незамеченным осталось то, что отсюда следовало и обратное: советскому Уралу необходима была «держава»! Ибо этим исчерпывался главный смысл его существования как «опоры». Однако, остается вопрос: правомерно ли говорить об этом, как о коренной черте, свойственной именно уральскому сознанию?

Вот еще один повод порассуждать на данную тему. В 1972 г. О.П.Ефремов поставил на сцене МХАТа спектакль по

---

<sup>231</sup> Гипноз самоочевидности будет проявляться и в том, что слово «держава» – даже когда об этом станет возможно рассуждать – тоже не будет вызывать потребности в уточнении, о какой державе, собственно, идет речь (Петровской империи, империи, существовавшей до 1917 года, государства советских времен или Российской Федерации).



пьесе свердловского кинодраматурга Геннадия Бокарева «Сталевары»<sup>232</sup>. Мечтал, правда, режиссер в это время осуществить совсем другую постановку, сделать спектакль о Пушкине (роль национального гения, в которой должен был исполнять «Айболит – 66» Роллан Быков, целый год репетировавший с Ефремовым), но по условиям времени приходилось ставить все-таки «Сталеваров».

«Начал читать – за голову схватился, – рассказывал позже режиссер о начале работы над пьесой Бокарева. – Герой – ну, прямо рыцарь без страха и упрека: кончил институт, а хочет работать подручным сталевара, водки не пьет, трое бьют одного – на выручку бросается. Все вокруг говорят, вызывают – дайте нам героя, настоящего, положительного. Да вот же он, смотрю, – Виктор Лагутин. Я, помню, еще подумал тогда: ну не может быть, неужели уж так откровенно конъюнктурой занимается товарищ автор?! Просто немыслимо это.

Однако читаю дальше и постепенно обнаруживаю, что герой-то наш, оказывается, не в таком уж порядке. И проблема некая начинает прорисовываться. Тогда-то меня и взяло за живое. <...> Но помимо всего, признаюсь, тут меня еще и зуд некий начал одолевать – полемический зуд. Я увидел возможность опровергнуть некий стереотип, стандартное представление о положительном герое».

В духе подобных размышлений и был выдержан поставленный Ефремовым спектакль, украшенный новаторскими режиссерскими решениями, вызвавшим, как принято говорить, неоднозначные оценки, в том числе своим «заостренным психологизмом».

Тем не менее, следует сказать, что у любого, кто захочет по прошествии времени самостоятельно познакомиться с текстом пьесы, скорее всего возникнет вопрос: точно ли это тот самый текст, который читал Ефремов?

В пьесе Виктор Лагутин, герой пьесы Бокарева, возвращается на завод после окончания челябинского института. Однако, заняв инженерную должность он решительно отказывает-

---

<sup>232</sup> Экранизацию пьесы на «Мосфильме» осуществил в 1974 г. режиссер Ю.Карасик.

ся и рвется работать подручным «к печи». Смысл и мотивы этого его поступка скоро становятся ясны – с момента своего появления на заводе герой стремится занять такую позицию, где спрашивая с себя, получаешь право спрашивать «по полной» с других.

Повод для этого, а с ним и конфликт не заставляют себя ждать. Лагутин буквально вцепляется в заслуженного, дорабатывающего дни до пенсии сталевара Сартакова, позволяющего допустить в работе «халтурку». В результате чего сталевар вынужден уйти с завода, а на его место в обход другим претендентам назначают самого малоопытного Лагутина, который в свою очередь оказывается в конфликте со всеми, прежде всего с бригадой, покрывавшей Сартакова, и подозревающей Лагутина в элементарном карьеризме.

Можно считать, что вся драматургия пьесы Бокарева заключается в том, что «положительный герой», которого отличает максималистское отношение к жизни, бросает открытый вызов порядкам, царящим на производстве, в заводском коллективе. На обсуждение остаются лишь методы борьбы, которые он выбирает (вроде сноса бульдозером пивного ларька), и упорное нежелание героя видеть, что «за каждым понятием люди живые стоят».

Однако, в пьесе присутствует еще один смысловой план (и дело зрителя или режиссера замечать его или нет), уводящий пьесу от ходульных схем постановок на «производственные» темы. С самого начала действия пьесы во всем облике Лагутина, его поведении как «положительного героя» заложена какая-то странность. В агрессивности Лагутина по отношению ко всем окружающим, в каждом его шаге в «борьбе за правду» есть что-то надрывное, на грани аффекта, характерное для людей на грани нервного срыва (глядя на таких обычно сетуют: «Если бы он во время обратился к врачу...»).

Оказывается, что герой действительно пережил тяжелую жизненную драму: его отец, работавший на том же заводе, погиб, бросившись спасать ковшевого, «по пьяному делу» подставившего под плавку сырой ковш, из которого выплеснулся металл. Мать не перенесла смерти мужа. В довершении всему от

Лагутина ушла жена, переставшая понимать, что с ним происходит.

Пережитое заставляет героя пьесы по-особому остро ощущать несовершенство жизни как некую несправедливость, которую требуется исправить, противопоставив ему социальный порядок. И если называть вещи своими именами, то герой приходит на завод с чувством неизжитой боли, жадной мести. Другое дело, что он оказывается при этом в гамлетовском положении, не до конца осознавая сам, бросает вызов ни сталевару Сартакову, ни заводскому начальству или бригаде, а всему устоявшемуся порядку.

Повторяя как заклинание одни и те же слова о том, что общегосударственная собственность навсегда ликвидирует наемный труд и порождает в советском человеке чувство хозяина, что «план – это закон», а соцсоревнование – «мощный рычаг повышения производительности труда» система на практике ничего не могла поделать с распространяющимися халатностью, пьянством, отсутствием дисциплины на производстве. Эрнст Неизвестный, например, рассказывал, что когда он начал работать в качестве ученика литейщика на вагоностроительном заводе у него возникло ощущение, что «завтра кончится советская власть. Это было что-то невообразимое по бесхозяйственности, по полному наплевательству на общезаводские дела».

Движение страны от одного партийного съезда до другого, выполнение производственных пятилетних планов, посещение собраний трудовых коллективов, борьба «за мир во всем мире», членство в профсоюзах – «школе коммунизма миллионов» и так далее составляли внешнюю, официальную сторону существования советских людей. А наряду с этим существовала не менее устойчивая зона неформальных отношений, личных интересов. Обе эти стороны жизни, заключавших в себе далеко не всегда совпадающие системы ценностей, сталкивались и каким-то образом примирялись между собой в душе каждого советского человека. Это было динамичное состояние, когда верх брала то одна, то другая сторона (интересы или принципы).

В пьесе Бокарева его герой Лагутин своим поведением невольно обличает каждого из окружающих, принявшего «правила игры», поступившегося ради этого чем-то в своей душе.

Конфликт пьесы перерастает из «производственного» в конфликт «положительного героя» со своим временем, с несовершенством жизни. Решимость его борьбе придает искренняя убежденность в том, что он твердо знает, какой должна быть жизнь, каким должно быть государство, по каким принципам должны жить люди.

Лагутин ощущает себя едва ли не революционером. Он всерьез верит в осуществление «диктатуры пролетариата», «чистоту принципов» (его главное обвинение бригаде: «Лавочки вы, а не рабочий класс!», «Вам на все наплевать: на честь, на совесть... Нас не трогай – мы не тронем»). Герой настроен «перетрясти» все основания мира, не меньше. Но его идеализм и бесконечная наивность в понимании окружающих порядков, возможности их изменить – помноженные на его невротичность – видны даже в деталях (в том хотя бы, что он у рядовой продавщицы Клавдии требует немедленно закрыть киоск, прекратить торговать водкой). В этом же обнаруживается и фактическое бессилие, беспомощность бунтаря-одиночки, планы которого рушатся при соприкосновении с противоречивой действительностью.

Виктора Лагутина критика упорно включала в одну обойму с другими «современными героям», в частности с Чешковым из пьесы Дворжецкого «Человек со стороны»<sup>233</sup>. Но пафос Лагутина в том, что он борется не за производственную дисциплину, а за «правду», что для него равнозначно «социализму».

Гораздо точнее было бы сравнить героя Бокарева с реальным человеком, морским офицером, замполитом Валерием Саблиным. Последний тоже отличался, по видимому, психической и эмоциональной неуравновешенностью (считал, что страна погрязла в «политическом болоте», восхищался подвигом лейтенанта Шмидта, отправил письмо Хрущеву чуть ли не с

---

<sup>233</sup> В таких героях хотели видеть признаки появления поколения молодых прагматиков, готовых бескомпромиссно бороться за наведение порядка на производстве, способных отделить идеологию от вопросов экономической эффективности, ставящих деловую этику выше «человеческих отношений».

требованием уйти с поста генсека). Известен же Саблин стал тем, что в 1975 году в канун 58-ой годовщины октябрьской революции, изолировав командира, объявил противоположный корабль «Сторожевой», на котором служил, «центром политической активности». В его планы входило перейти из Риги в Ленинград и потребовать предоставить время в телеэфире в надежде, что в народе «вспыхнет революционное сознание, и он добьется коммунистических отношений в стране».

Лагутин, как «возмутитель спокойствия», провоцирует враждебное отношение к себе и в то же время разрывает тяготящий всех «заговор умолчания», вызывает своей отчаянностью, готовностью идти против всех скрытое восхищение рабочих (что по-простому в заводской среде формулируется как: «Разве сволочь на такое дело пойдет? Ей же после этого никакой благоустроенной жизни не будет!»). Конечное признание бригадой Лагутина за «своего» является признанием его часть «правды». Тем самым, для героя пьесы открывается возможность избавиться от душевной раны, изжить свой индивидуализм, понять, что он сам – плоть от плоти этой рабочей среды, в которой и живет «главная правда», та которую ему еще только предстоит постигнуть.

Советское государство по ряду причин (геополитических, стратегических, экономических, социальных) выделяло «рабочий» Урал, стремясь превратить его, в том числе, и в классовую опору своей власти. Это было, можно сказать, попыткой создать «эталонный советский социализм», провести своего рода «эксперимент в эксперименте», сохраняя внутри страны «заповедник аутентичного социализма»<sup>234</sup> (чему благоприятствовали закрытость края для посещения иностранцев, подчиненность значительной, если не основной, части его жизни обеспечению функционированию военно-промышленного комплекса с его дисциплиной, строгостью и режимом секретности).

Коренное заблуждение уральцев состояло в том, что они полагали, что все в Советском Союзе живут и думают так же, как они. Заблуждение питало их стоическую позицию, примеря-

---

<sup>234</sup> Так же как, например, советская Прибалтика выдавалась за своего рода «витрину социализма».

ло с действительностью, не позволяя увидеть не только окружающих, но и самих себя в истинном свете. Между тем, их мрачная сверхсерьезность, отсутствие самоиронии, буквальное понимание вещей, тяжеловесность, постоянное переживание своей ответственности за всех (с которой – раз ощутив ее на себе – они уже никогда не могли расстаться) способны были при других обстоятельствах вызвать улыбку.

Случайно ли среди 40 претендентов на роль основного персонажа в своей ставшей потом знаменитой комедии «Кавказская пленница» Леонид Гайдай почему-то выбрал именно бывшего свердловчанина Александра Демьяненко, который родился, вырос и даже успел до отъезда на учебу в Москву в ГИТИС закончить первый курс юридического института в Свердловске. Можно согласиться с тем, что это простое совпадение, но только при одном условии, если помнить, что случайность, – форма проявления закономерности<sup>235</sup>.

«Студент», интеллигент, чудаковатый «очкарик» с добрым, по-детски открытым лицом, в ковбойке и чуть коротковатых брюках дудочками Шурик-Демьяненко оказался по всей своей психофизике, манере поведения и отношению к жизни воплощением молодого советского человека, узнаваемого и характерного в своей типажности. Мягкий, чувствительный (ведь «птичку жалко») и, казалось, такой незащищенный в своей наивности он в то же время обладал внутренним стержнем, безусловно ставя свои принципы, сознание долга выше чувств (если Ниночка – чужая невеста, то это – судьба).

Откуда же брался комизм в этом скорее лирическом образе? Экцентричность возникала не только от особой подвижности, заостренной дробности движений, рассеянности и чудаковатости персонажа Демьяненко. Подлинный комический эффект вызывало как будто бы парадоксальное для социального типажа – по определению являвшегося воплощением среды, ее

---

<sup>235</sup> Тем более, что новый тип героя Демьяненко – сначала в виде скромного интеллигента, совершающего подвиг – возник уже в кинокартине «Ветер», далее уточняясь, обрастая деталями в образах наивного и деликатного журналиста («Порожний рейс»), слишком «правильного» бухгалтера («Карьера Димы Горина»).

олицетворением – очевидное несовпадение Шурика со средой. Неадекватность окружающему в данном случае означала соответствие героя другому – его собственным представлениям о жизни. Образ ее имел для героя характер данности, не вызывающей вопросов или рефлексии в силу своей самоочевидности.

Речь не о какой-то абстрактной системе взглядов и принципов. Шурик-Демьяненко нес в себе и являл собой частицу другой реальности, воплощал в себе опыт другой, отличающейся от здешней жизни (с ее «кавказскими обычаями», товарищами сааховыми, занимающими «ответственные должности», дядями, с выгодой для себя за калым устраивающих «личную жизнь» племянниц и так далее). Отсюда подкупающая наивность, искренность и доверчивость Шурика, не допускающего мысли о возможной нечестности, лукавстве между людьми, корыстности их целей.

Характерно, что когда Шурик пробуждается от этого «наваждения» (то есть, когда в силу обстоятельств он начинает понимать, что на Кавказе и в других местах, конечно, тоже живут советские люди, но живут как-то немножко по-другому, чем там, откуда приехал он), все меняется. На героя отрезвляюще действует тот факт, что он свои убеждения принимал за законы самой жизни.

В этих условиях Шурик начинает действовать изобретательно, решительно, эффективно! Выручает «комсомолку, спортсменку и просто красавицу» Нину, наказывает похитителей. То же происходит и в других комедиях Гайдая, с участием Шурика, где на складе он насмерть бьется с «расхитителями общенародной собственности», на стройке – «шефствует» над тунейдцем и так далее. Его антиподы Бывалый, Трус и Балбес – это всегда воплощение ассоциальности, эгоистических интересов.

В отличие от Шурика этих персонажи носят характер откровенно условный, шаржированный (что превратило их в дальнейшем в героев анекдотов). Тем не менее, в качестве неизбежной составной единого пейзажа советской жизни они иногда кажутся в чем-то более естественными, живыми, по крайней мере, в мотивах своих поступков. Напротив, Шурику словно бы не хватает способности доверять собственным чувствам, воспринимать жизнь непосредственно.

В нем сильно стремление подогнать жизнь под заданные схемы, в реальность которых он свято верит. Он не осознает искусственность принятых им правил существования. За его существованием не чувствуется глубоких корней, исторических и культурных традиций. Зрителя смешит заданность, предсказуемость поведения героя в любых обстоятельствах. Шурик – не просто «настоящий», а дистиллированный советский человек. Однако, как ни странно, «Шурик», такой как он есть, не был выдуман, скажем, Леонидом Гайдая (который, говорят, видел в нем свое *alter ego*) или кем-то еще.

В данном контексте принципиальное значение приобретает понимание отношений самого Александра Демьяненко со своим героем, с которым он поделился даже именем. И здесь открывается характерное. Жена Демьяненко, актриса, режиссёр дубляжа Людмила Акимовна в одном из интервью, касаясь этой, как оказалось, самой «больной темы», говорила: «Но весь ужас был в том, что он Шурика в картине Гайдая... не играл. «Я его не играл, – повторял Саша. – Я тогда был молодой, спортивный, снимался с удовольствием, всё происходило само собой. Не было такого, чтобы я что-то особенное вкладывал в эту роль, испытывал муки творчества».

Роль Шурика в комедиях Гайдая принесла Александру Демьяненко огромную популярность, следовало ожидать, что дальнейшую работу актера в кино и в театре ждет только успех. Но всё повернулось иначе. Так удачно сыграв самого себя, Демьяненко «по молодости» допустил роковую ошибку, ставшую губительной для его творческой карьеры. Симпатичный образ превратился в специфическое амплуа, в стереотип, разрушить который актеру оказалось не под силу (кто помнит, что Демьяненко снимался еще, например, в «Угрюм-реке» и «Приваловских миллионах»? ). Режиссеры и зрители видели в актере отныне только Шурика...

Если теперь снова вернуться к фильмам Гайдая с участием Демьяненко, то следует обратить внимание на одну постоянно повторяющуюся в них деталь. Едва ли не во всех комедиях события начинают разворачиваться с того момента, когда в данное место всегда «откуда-то» приходит, прибывает, приезжает Шурик: приезжает в качестве студента на Кавказ собирать



фольклор, является для прохождения практики на стройку или в институт для сдачи сессии, замещает старуху-сторожиху не ее «боевом посту». Видимо, режиссер все-таки испытывал потребность как-то дополнительно замотивировать образ Шурика, его появление в фильме, придать ему большую достоверность (очевидно, Гайдай считал, что он все же скорее выдумал свой персонаж, так «несовместим» он казался с жизнью).

...Так, откуда же все-таки приезжает Шурик?! Ответ легко угадать!

Известные события внутри страны и в международных делах, в которые оказался вовлечен Советский Союз, на исходе 1960-х делали все более очевидным то, неизбежность чего уже давно угадывалась молодым поколением: идеальный строй не находит опор, поиск «почвы» ни к чему не привел, народ был не таким, каким представлялся в статьях новомировской критики, «ожидание краха Утопии при неотвратимом столкновении с реальностью» (Л. Анненский).

Наступление коммунизма откладывалось на неопределенный срок. Именно в 1960-е годы потенциал русского коммунизма как веры, как духовного явления исчерпал себя. Все яснее становилось, что движение по направлению к идеальному строю могло сохраняться, только пока в обществе искусственно поддерживалось «революционное» самовозбуждение. Оно одно способно было заставить продолжать приносить в жертву различные материальные потребности и интересы ради утверждения идеалов «светлого будущего».

Весь нравственный запас шестидесятников был основан на примате идеи над материей, превосходстве ценностей коллективизма над индивидуализмом. Поэтому слабеющей вере в достижимость отдаленных целей они могли теперь противопоставить только собственную порядочность, своего рода кодекс личной чести. Но жизнь властно эволюционировала в сторону превращения этих требований в правила приличий «нормальной жизни», нормы повседневной культуры, ритуалы членов многочисленных клубов по интересам.

Происходящее изживание советского идеализма, обнаружало противоречие между стремлением к духовному единст-

ву народа и положительным содержанием социализма как социально-политического учения. Советский социализм (вопреки материалистичности своей теоретико-философской базы всегда эксплуатировавший сознание людей, их веру и энтузиазм) закономерным образом в 1960-е впервые по-настоящему столкнулся с прямым истолкованием своих принципов как организующего начала прежде всего материальной жизни людей.

Сами «шестидесятники» так и не смогли понять, почему, несмотря на все их презрение к материальному, борьбу с бытом, мешанством, этот самый быт продолжал так упорно, как оползень, наступать на их идейные позиции, осаждавший их со всех сторон. Общество, занятое поисками подлинного образа коммунизма, одновременно открывало для себя мир вещей, западный образ жизни, преимущества приватного существования, обрело вкус к стильному поведению и манере одеваться, обнаруживало для себя радости досуга и ... отчаянно пыталось задушить в себе интерес к этой стороне жизни.

«Шестидесятники» не знали, что пугаются собственной тени, и пытались убежать, оторваться от нее. Подобное не позволяет согласиться с утверждением о том, что 1960-е были наименее противоречивыми годами в советской истории. Напротив, именно их глубинная скрытая противоречивость относится к самой сущности этого периода, выдавая его промежуточный характер: он завершает одну эпоху и открывает другую.

Начавшееся подспудное высвобождение действия новой для развития страны логики, диктуемой экономическими интересами, не могло по разным причинам идти прямо по восходящей линии. Ей предстояло постепенно преодолевать, подтачивая изнутри, тотальную идеологизированность советской жизни, вести борьбу с остатками коммунистической веры и иллюзиями возможности «социализма с человеческим лицом», а по большому счету, работать над формированием новой картины мира, легитимизирующей право человека на индивидуальность, на проявление его природных свойств, включая материальные потребности и интересы, требующих свободы не только духовной, но и политической.

Что касается судьбы «сурового стиля» в советском изобразительном искусстве, во многом формировавшего и вопло-

щавшего в себе мироощущение и дух «шестидесятничества», то он, выполнив свою задачу, разрушив основания «сталинского классицизма», на всесоюзной сцене в рамках данного десятилетия постепенно сходит на нет, рассеивается. Благодаря ему, прежняя жестко-нормативная система в искусстве не сменилась другой в 1970-е годы, а окончательно уступила свое место принципу утверждающему многообразие художественной практики (конечно, в рамках единого «социалистического искусства»).

Всесоюзное, и прежде всего столичное искусство, обретя новое дыхание, раскрепощаясь, устремится дальше вперед в поисках нового мироощущения и художественного самовыражения. Советское изобразительное искусство отныне будут представлять как творчество остающихся адептов соцреализма, так и эксперименты официально не признаваемых авангардистов. Это придаст советской живописи новый, многокрасочный характер, возможность быть одновременно (при всей условности даваемых критикой обозначений) живописью «празднично-карнавальной», «примитивистской», «интеллектуальной» или иной. Таков был общий вектор развития.

Не все, однако, влились в этот процесс. Не «влился» Урал. Уральское искусство на данном этапе словно бы утрачивает синхронизм с общесоюзными тенденциями развития. В отличие от всесоюзного искусства уральская живопись в последующие десятилетия своего существования продолжает во всем своем облике сохранять характерные приметы поэтики, образного строя и художественных решений «сурового стиля».

И в 1980-е годы, когда лучшее из созданного мастерами в русле «сурового стиля», давно заняло место в истории советского искусства, в адрес уральской живописи (например, в ходе очередной зональной выставки «Урал социалистический») по-прежнему звучали требовательные напутствия критики по поводу того, что в ней «все решительнее становится отказ от нарочитого монументализма и условной обобщенности образов, все более убедительным – желание раскрыть теплоту и искренность

человеческих чувств, глубину индивидуальных человеческих характеров»<sup>236</sup>.

Имеющие место изменения в творчестве уральских художников можно было бы скорее охарактеризовать как его постепенное эволюция в сторону «смягчения» «сурового стиля» (превращавшее изобразительное искусство края, так сказать, в «суровую живопись Урала»). Неизменным оставалось то, что по поводу любой из более или менее значительных выставок можно было сказать: «Выставка создает впечатляющую картину современной жизни социалистического Урала – крупнейшие заводы, их панорамы, трудовой ритм цехов, портреты передовых тружеников, ученых, деятелей культуры, виды природы во всей нетронутой красоте, славное историческое прошлое – все волнует ум и сердце художников нашего края»<sup>237</sup>. Ну, и конечно «неизменным решающим слагаемым» любой выставки уральцев оставалась «тема труда».

Все больше осознавая, что вращается в кругу одних и тех же тем и образов, но, уже утратив пафос шестидесятых, уральская живопись, словно бы не видела возможности, чтобы сделать следующий шаг и оторваться от связывающей ее эстетики «сурового стиля». До определенной степени верным можно считать и то, что она не чувствовала в себе особой нужды в подобных усилиях, как будто бы «суровый стиль» уже дал ей обрести единственно возможную «точку опоры» в историческом времени и пространстве<sup>238</sup>.

По сути же, уральское изобразительное искусство, столкнулось с необходимостью признания того, что сама созда-

---

<sup>236</sup> Павловский Б. Активность творческой позиции. – Художник. – 1980. №6. С.11-13.

<sup>237</sup> Там же. С.7.

<sup>238</sup> Беда заключалась в том, что наложенное на уральское искусство и принятое им на себя «добровольное» самоограничение стало препятствием на пути дальнейших поисков уральцев, отторгая яркие творческие индивидуальности как нечто инородное. С утратой импульса, идущего от шестидесятых, связанного с кажущимся самообретением, уральское искусство было обречено все более приобретать законченные черты провинциализма.

ваемая ей картина уральской жизни приобрела едва ли не исчерпывающее пластическое выражение и смысловую законченность. Социалистический Урал именно в «суровом» образе «рабочего края», наконец, обрел свой окончательный, более не предполагающий каких-либо изменений вид.

С другой стороны, сформировавшийся характер самой уральской действительности (и не только в смысле создания «индустриальной базы») подтверждал верность подобного образа, его соответствие, полное совпадение с реальностью! Миф о «советском Урале» как о «рабочем крае» с «трудовым характером», чья роль и место в государстве изначально определены как будто бы самой природой, чей «потолок» ограничивается погруженностью в материальное (промышленное) производство, крае без прошлого, рожденном советской властью, неразрывно связанного с нею кровными нитями, всем ей обязанным, ее «оплота» и «опоры державы» перешел в жизнь, был воплощен теперь в самой уральской действительности!

Если с самого начала (а особенно активно с конца 1920-х годов) власть заставляла искусство уговаривать, гипнотизировать Урал, под видом «отражения» действительности заниматься ее конструированием, чтобы свести уральскую историю и современность прежде к нужному ей, «правильному» «изображению на плоскости», а затем к одномерному существованию на практике. То ныне все связанное с образом «социалистического Урала» воспринималось как самоочевидное отражение самого наличного бытия, являясь единственной формой самосознания края, неотъемлемой частью мироощущения его жителей: так чувствовали, думали, в этом находили смысл, с этим связывали свое будущее и будущее детей.

«Уральское искусство» почти весь XX век служило единственным зеркалом Урала, в котором он, если хотел, мог попытаться разглядеть черты своего образа. Но оглянувшись на историю уральского искусства, можно увидеть, что все его существование в советский период с самого начала было подчинено исключительно решению одной главной задачи – созданию образа «советского Урала». Сфера профессионального художественного творчества на Урале была превращена властью в ла-

бораторию, где в рекордные сроки, ударными темпами должно было выплавляться «советское самосознание» уральцев.

Сама уральская художественная культура изначально обречена была развиваться в жестко установленных искусственных рамках. Не предполагалось, что искусство края когда-либо обретет творческую свободу, станет самим собой, восстановит связь с историей, сможет выразить свою внутреннюю природу. Борьба живого в искусстве Урала, его сопротивление идеологическим схемам, мучительные попытки осознать ограниченность собственной «сконструированности» вызывали внутреннее напряжение и противоречивость уральского искусства. По существу, особое советское «уральское искусство» с момента своего становления представляло собой не развивавшийся по имманентно присущим ему законам художественный процесс, а реализацию некоего управляемого искусственного Проекта!

Периоды в развитии уральского искусства превращались одновременно в этапы зарождения, становления и самораскрытия особого «уральского мифа». Подчинение внехудожественным, идеологическим целям (заложенное в основание «проекта») превращало творчество уральских художников в нечто напоминающее своего рода «советский бонсай» – выращивание перекрученной проволокой уральской сосны в цветочном горшке. Но в 1960-1970-е годы советский «проект» под названием «уральское искусство» подошел к своему завершению.

Собственно «уральский миф» как жизненная программа развития региона оказался исчерпан. Произошло абсолютное самовоплощение «советского Урала», идея стала плотью. Край превратился в крупнейший промышленный регион страны. В общественном сознании он стал тождественным представлению о «рабочем крае», сознающим себя частью одного гигантского государственного механизма. Он сжился с ощущением, что его трудом поддерживается и стоит этот мир. И если советская действительность оказалась далеко не идеальной, то призванием и долгом Урала оставалось упрямо продолжать сдерживать наступление хаоса.

Смысл существования оказался достигнут, отрицая возможность дальнейшего развития. Однако вместо полного слия-

ния в бытием — Урал почувствовал опустошенность, утрату внутренней энергии.

С этих пор край будет сопровождать странное ощущение: жизненный цикл завершился, а время не остановилось, не пришло к своим истокам (как должно происходить в «нормальном» мифе). Истина бытия, всего сущего предстала в виде повторения плоской идеологической доктрины, ограниченность которой привязывает ее к конкретному историческому времени.

«Абсолютное познание» собственной природы обернулось тревогой, потому что свидетельствовало скорее о неподлинности существования. То, что Урал принимал за жизнь, оказалось не более чем умозрительной схемой, движением, запрограммированным искусственным графиком, а сам край в своем основании стал больше напоминать созданную кем-то инженерную конструкцию. Произошла утрата связи с тайной бытия как главной животворящей силой. Сквозь миф, утративший свою культуротворческую энергию, теперь начали подозрительно просвечивать очертания социального проекта.

Советский Урал словно превратились в некую абсолютно в своей неизменности точку. Время стало обтекать его, никакие изменения, казалось, были не в состоянии больше поколебать существование края. Урал верил, что служит для всех «опорой»... По крайней мере, такую убежденность продолжала поддерживать в нем существовавшая в стране власть.

## **Вместо послесловия.** **«Утопия» - тоже пройденный этап...**

Так с той поры в нутро Азов-горы  
никто попасть и не может. Ход-от  
в пещеру и теперь знатко,  
только он будто осыпался...

П.П.Бажов. Дорогое имячко.

С начала 1990-х годов после крушения существовавшей идеократии и распада СССР рассыпалось прежнее единое пространство жизни, организуемое «советским мифом»<sup>239</sup>.

Основное направление и содержание перемен было продиктовано в первую очередь требованием демифологизации всей общественной жизни. Оно выступало в качестве принципиального условия постижения правды истории и существа происходящего. Разоблачения прошлого, тем не менее, не создали атмосферы общественного трезвения, не стали средством избавления от всех иллюзий. Напротив, общественное сознание и массовая психология превратились в арену противостояния множества мифов (как доставшихся от прошлого, так и новорожденных, связанных с возможными путями развития страны).

Российские регионы, испытывавшие потребность в поиске собственной идентичности, стали в период начавшихся реформ одним из мощных источников возникновения феномена «ремифологизации» или неомифологии. Города и регионы, выбирая из истории те или иные наиболее соответствующие сегодняшнему ее пониманию нити развития были увлечены придумыванием своей биографии. Недавние безликие советские «автомобильные цеха» и «житницы» страны начали на глазах преобразаться, обретая порою неожиданные «географические образы».

---

<sup>239</sup> Имея в виду логику «уральского мифа», вряд ли следует особенно удивляться, что на закате существования СССР в российской политике начался «уральский» («ельцинский») период.



Саратовцы, например, за важную для себя точку отсчета приняли дату 200-летия восстановления Саратовской губернии, в Угличе как общегородское событие стали отмечать День царевича Димитрия, невинно убиенного при Борисе Годунове, на владимирской земле, понятно, «со смыслом» установили памятник самому Илье Муромцу, «металлургический» Череповец вспомнил, что некогда его за внимание к развитию образования называли «Северными Афинами», а Омск был не только «колчаковской столицей», но и «Северным Лейпцигом», в Тамбове же все: от конфет до бизнес-комплекса стало «рахманиновским» и так далее.

Подобное положение определялось прежде всего настойчивым стремлением регионов в условиях ослабления центральной власти и усиления процессов дезинтеграции в стране найти опору своему нынешнему развитию в их историческом прошлом, в местной истории.

Новые региональные мифы, при всем разнообразии их конкретного «наполнения» (как в национальных республиках и автономиях<sup>240</sup>, так и в исконно российских областях), объединяла общая схема построения. Все они, как правило, видели «золотой век» своего существования в истории до 1917 года, а революцию рассматривали как своего рода «грехопадение». Последующие существование, иногда включая и нынешнее свое состояние, они расценивали как расплату за предыдущее. Перспектива движения в будущее закономерно связывалась с восстановлением исторической связи с прошлым как залогом обретения прежнего реального или мифического могущества и процветания.

Особенность Урала в сложившейся ситуации 1990-х годов состояла в том, что он, как кажется, не пытался особенно рыться в глубине своей биографии, не испытывал тягу что-либо выдумывать. На первый план для него как-то сама собой, естественно вышла его прежняя центральная мифологема об «опорном крае державы». Урал лишь постарался придать ей теперь неформальный характер. Ему представлялось, что в освобож-

---

<sup>240</sup> Здесь для примера можно было бы выбрать наугад Татарстан или Башкирию, Якутию или Алтай.

денном от идеологизированности виде, вне связи с прежним политическим режимом, активно эксплуатировавшим эту формулу в своих целях, она действительно выражает подлинный дух Урал. Набирая силу зазвучали утверждения о том, что Урал «все последние 300 лет» своего существования являлся основой металлургии российского государства, его арсеналом, творцом его оборонной мощи.

Опознать свой «миф» в качестве такового на данном этапе Урал не мог. Тем более не мог «отделиться», «отказаться» от него. В отличие от других регионов для Урала его миф – это часть его судьбы. Исторически «уральский миф» явился ответом на реальную потребность края в самоопределении, обретении своего места, роли и значения в жизни страны. На конкретном историческом отрезке времени он явился основой формирования его внутреннего единства. Миф дарил людям надежду, а существованию края придавал смысл и направленность. В данном отношении он перестал быть чем-то до конца внешним по отношению к Уралу.

В настоящем у края отсутствовало какое-либо другое столь же всеобъемлющее объединяющее начало. Основой развития специфического уральского социума, по-прежнему соединявшего в единое целое людей разных национальностей, вероисповеданий и культурных традиций, являлись не только географическая определенность региона и сложившиеся в его рамках экономические взаимосвязи. Не меньшее значение имело сформировавшееся культурное единство края, чувство общности исторической судьбы и особенностей жизни, прочно укоренившиеся в сознании уральцев.

Тем не менее, поспешным был бы вывод о том, что Урал в этот период не хотел изменений или не был готов к ним. Его миф обладал, можно сказать, повышенным энергетическим зарядом и, как часть и порождение «советского мифа», был наделен явными чертами «мессианства». Урал выказывал свое стремление к переменам, но для него было принципиально, чтобы его изменения становились частью общего процесса преобразований в стране.

В силу сохранения приверженности своему мифу, Урал может быть, больше других испытывает тоску по новой «боль-

шой» идее, способной задать новые ориентиры, придать смысл и энергию его существованию. Отсюда, кстати, постоянно маячащая и необоснованная в глазах всех остальных, мысль о превращении Екатеринбурга в российскую столицу или, по крайней мере, утверждении его в статусе «третьей столицы». За этим стремлением скрывалась и масса других фактов.

Затянувшийся с начала 1990-х годов период нестабильности в государстве, проблемы испытываемые федеральной властью, подталкивали Урал к проявлению «стратегической инициативы». О ее характере можно судить хотя бы по тому, что прежняя мифологема об «опорном крае» имела тенденцию все больше трансформироваться в новую звучащую как «Урал – всегда был, есть и будет становым хребтом российской государственности».

В принципе это та же идея «державности», но в новом контексте она разворачивалась в уральском сознании в целую «программу действий». Если попытаться как-то «вербализовать» эту «программу», отделить ее от эмоций и переживаний уральцев, то исходный ее «тезис» можно было бы сформулировать примерно так: конструктивно-созидательное отношение к складывающейся российской действительности невозможно без признания значимости всего созданного в годы советской власти. Утверждение значения этого наследия является основой сохранения связи времен и преемственности поколений. Чувство непрерывности и единства российской истории важно как фактор в противостоянии с хаосом, социальным пессимизмом, центробежными тенденциями, разрушением системных связей общества.

Что же сам Урал мог предложить в этом направлении?

Создаваемому культу индивидуализма, прагматизма, граничащего зачастую с цинизмом, представлению о безусловном примате личных (понимаемых нередко как исключительно корыстные) интересов перед общественными, стремлению найти «стоимостное выражение» всем человеческим отношениям, признанию отсутствия объединяющей общенациональной идеи как невозможности ее существования вообще Урал пытался противопоставить комплекс дорогих ему идей, выпестованных в его сознании и в душе в том числе «уральским мифом». Для не-

го это прежде всего было связано с утверждением принципов социальной справедливости, сплоченности и консолидированности общества, признанием идеалов самоотверженного труда, патриотизма.

По сути, мы имеем дело с превращением «уральского мифа» в «уральскую утопию». Эта утопия в силу своего аморфного полусознанного характера проявила себя не в виде какой-то политической позиции или проекта и даже не в виде идеи вообще, а скорее как переживание собственной потребности в общественной стабильности, порядке, четких общих «правил игры», восстановления государственной мощи, наконец, возвращения самоуважения, чувства достоинства (ибо сила государства не мыслится без вклада Урала).

Не подлежит сомнению непреходящее значение сохранившихся уральцами ценностей. Но было одно обстоятельство, обрекающее их проповедь в российском обществе на неудачу. Среди обозначенных ценностных ориентиров отсутствовало в сколько-нибудь проявленном виде обладающее принципиальной важностью представление о «вертикали» жизни, которая собственно исторически всегда превращало Россию в Россию, что для прежнего советского Урала было воплощено в коммунистической идеологии, без чего все неизбежно погружалось в унылую социальность. Эта коренная особенность «уральской утопии», обусловленная генетической связью с советским мифом, лишило ее серьезных перспектив в современном российском обществе.

«Держава» устами «младореформаторов» объявила, что в новых условиях нужно «сломать хребет военно-промышленному комплексу», участие в создании которого для Урала было большим, чем просто делом жизни или предметом гордости. Нормой стали перебои с оплатой оборонного госзаказа. Столица, сводя счеты с прошлым, повернула дело так, что кровавое пятно царевубийства осталось лежать на Урале.

Другие регионы тоже восприняли устремления Урала по-своему. С нескрываемой ревнивостью они отнеслись к претензиям Урала на какую-то особую роль в жизни страны, на особый сверхпатриотизм уральцев.

В условиях современной России то, к чему Урал привык относиться как к своей священной «миссии», ради чего готов был идти на жертвы, оказывалось самообольщением, своего рода садомазохистским комплексом, сформированным мифом. Не будем забывать, что за напряжение, в котором десятилетиями жил край, его жители, имели душевный комфорт, за самоотречение – ощущение участия в делах государственной важности. Для остальных это было проявление своего рода «уральского фанфаронства», – как в одном из интервью определил Виктор Астафьев, который, наверняка, в себе самом был вынужден преодолевать его влияние.

«Уральская утопия» 1990-х годов осталась невостребована в стране. Так закончилась, наверное, последняя попытка «уральского мифа» спасти себя, сохраниться хотя бы в какой-нибудь, пусть в «превращенной» форме, сделавшая неизбежным окончательное расставание с ним.

Сегодня все больше становится факторов и фактов, подтачивающих «советско-уральский миф» изнутри. Происходит процесс постепенного размывания и расширения границ прежнего «уральского мира». Словно из-за стекла уральцы, как будто сторонние наблюдатели, следят за продолжающимся открытием «челябинской Трои» Аркаима, экспонированием уральских древностей в Эрмитаже, растущими «уральскими ресурсами» Интернет или попытками интеллектуального и творческого «потенциала» края обнаружить свой голос. Все это находится на какой-то другой, как будто незнакомой исторической линии, в другой логике развития края.

Неслучайно, сейчас, как никогда активно, начинают обсуждаться особенности геополитического положения уральского региона и возникшая идея евразийского моста (в качестве составляющей которой выступает план продления до Урала общеевропейской транспортной магистрали). Уменьшается число белых пятен в истории края, продолжается восстановление его традиционных духовных центров (включающее состоявшееся празднование 400-летия Верхотурья), возведен Храм-памятник на месте расстрела царской семьи. Словом, миф о «советском Урале» уже

сегодня начинает все больше осознаваться лишь как отдельный эпизод в истории региона и на пути его самопознания.

Но для Урала и уральцев преодоление мифа равносильно задаче перерастаи самих себя, то есть измениться, стать взрослее, глубже себя вчерашних, самостоятельней, свободней. Все чаще лозунги советского времени, особенно молодым поколением, воспринимаются с ироничной усмешкой. Теперь недоумение вызывает сверхсоциализированность и политизированность жизни недавней поры, готовность людей подчинить без остатка свое существование какой-то, как сегодня представляется, безусловной идее.

Подобное не означает, что уральцы поднялись над собой прежними. Мы преодолеваем то, чем были вчера, ровно настолько, насколько становимся внутренне более свободными. Этот процесс находится еще в начале. Свидетельством этому является то, что пока именно отношение к общему прошлому обеспечивает хотя бы условную самоидентификацию как отдельной личности, так и региону в целом. Но если сегодня, за порогом XXI века политика федеральной власти все больше определяется кинолозунгом «за державу обидно» (который, принимая форму общенационального мифа, быстро привел к кризису всю российскую региональную неомифологию), то для Урала это означает нечто иное.

Урал уже пережил в связи с произошедшим кризисом «державности» как идеи и политической реальности собственное глубокое потрясение. Он имеет уникальный опыт отношений с этой идеей и возможными формами ее воплощения (в известном смысле он сам является одним из таких ее воплощений). Именно для него теперешнее обращение к лозунгу «державности» в его прежнем виде невозможно, как невозможно оказаться в собственном прошлом. Подобная ситуация требует от Урала поиска новых подходов, включая поиск иных граней своего образа, «переопределения» своей роли в происходящих в стране процессах.

Насколько правомерно ожидать сегодня помощи региону в обретении самого себя, своего места в культурном пространстве России от искусства? Когда-то оно многое сделало

для внедрения в массовое сознание «уральского мифа» и само стало его заложником.

Искусство сегодняшнего дня старательно обходит все, что так или иначе может касаться «уральской темы». Новым для Урала становится стремление художников обрести себя в контексте не локальной, а именно мировой культуры, пробудившийся вкус к метафизическим вопросам, подчеркнутая индивидуализированность творчества. Но специфика момента заключается в том, что отдельные яркие явления в культуре края не складываются в общую картину художественной жизни, тем самым не выводят ее на новый качественный уровень.

Вырастая из прежней почвы, ростки современного уральского искусства не признаются до конца «своими». Сохраняется ощущение, словно их семена занесены «со стороны». Искусство на Урале сегодня вынуждено бороться прежде всего за утверждение собственной значимости, самооценности его эстетической природы. Уклоняясь от прямого выяснения отношений с традицией прежнего «уральского искусства», сегодняшние живописцы, писатели, режиссеры (если рассмотреть их усилия в совокупности) неосознанно ищут на практике то, что можно будет противопоставить «уральскому мифу». Однако, художники сегодня не владеют инициативой в решении главного вопроса, стоящего перед регионом и скорее всего даже не готовы признать его наличие, как-то сформулировать его.

Между тем, вся история Урала приводит к мысли, что специфический «уральский вопрос» действительно существует, ищет возможности выразить себя. Одной из проявившихся в истории очевидных его граней является отношение человека к богатством уральских недр и к своей «второй природе» – промышленному комплексу. Зачем эти богатства? кому они даются? что требуют? почему так явно и откровенно демонстрируют свою несовместимость с потребностями отдельно взятого человека? Так или иначе, все это относится скорее к смыслу бытия, его Тайне. ...Как видно, «служить опорой» какой-то «державе» (что от другого региона потребовало бы всех сил) - слишком простой ответ на это.

Советский миф, являясь усеченной, фрагментированной, искаженной формой самовосприятия края, служил непреодоли-

мым барьером Уралу в расширении его знаний о себе самом, своем подлинном масштабе, возможностях. Имея в виду имеющийся у края опыт, это означает необходимость поиска сегодня опоры не в одних проектах государственного переустройства, а прежде всего в себе самих, в глубинных пластах своего бытия. Так, что подлинное открытие Урала еще впереди. А обретение им своей истории -необходимое условие этого.

С другой стороны, под давлением опыта XX века все больше аргументов возникает в пользу признания того, что массовое и групповое сознание мифологичны по своей природе (а мифологическое мышление представляет собой такую же коренную особенность человека как и его способность к рационалистическому дискурсу). Что же? Все, чего можно добиться – это замены прежнего мифа новым? Воскликнуть: миф умер! Да здравствует миф!?

Можно с полной уверенностью сказать, что новый «уральский миф» создаст другое отношение уральцев к своему прошлому, позволит гордиться им, даст ощущение внутренней точки опоры. Но его принципиальное отличие состоит в том, что он никогда не сможет стать таким же универсальным, всеобъемлющим, всепоглощающим началом, задающим цель и смысл существования миллионов людей, каким был советский идеологизированный миф.



## Содержание

Введение. Существует ли «уральский миф»? .....	3
Глава 1. Безымянное «горное царство» .....	10
Глава 2. Урал, пробужденный и обманутый революцией .....	43
Глава 3. Между прошлым и будущим .....	77
Глава 4. Проект под названием «Советский Урал» .....	112
Глава 5. За нами – Москва! .....	190
Глава 6. Суровый стиль Урала .....	217
Вместо послесловия. «Утопия» – тоже пройденный этап .....	280

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Мурзин Андрей Эдуардович

СОВЕТСКИЙ МИФ В СУДЬБЕ УРАЛА

Подписано в печать 12.12.2016.

Формат 60х84 1/16. Гарнитура *Times New Roman*.

Усл.-печ. л. 13,1. Уч.-изд. л. 18,5.

ФГБОУ ВО «Уральский государственный  
педагогический университет»

620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26